

## *Week-end*

### Creación y deconstrucción en el cine de Godard

Manuel Canga Sosa  
Universidad de Valladolid  
mcanga@hmca.uva.es

*Recibido:* 2 de abril de 2016

*Aceptado:* 9 de abril de 2016

*Para citar este artículo:* Canga Sosa, M. (2016). *Week-end: creación y deconstrucción en el cine de Godard. Creatividad y Sociedad* (25) 115-143

*Recuperado de:* <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/5>. *Week-end: creación y deconstrucción en el cine de Godard.pdf*

## Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las propuestas creativas desarrolladas por Godard en su película *Week-end* y destacar su relación con la estética del Surrealismo y las estrategias de la Deconstrucción, cuyos postulados han contribuido a dar forma al paisaje artístico de nuestra época. *Week-end* es una película experimental que juega con los sistemas de expresión cinematográficos y resalta la artificialidad de la representación y los procesos de producción de significado; una película compleja que se mueve en contra de las estructuras narrativas y formas clásicas del cine de Hollywood. La obra de Godard (vinculado en su juventud a François Truffaut, Jacques Rivette y Eric Rohmer, que formaron el núcleo de *Cahiers du Cinema*) combina la reflexión filosófica, el arte, la política, el cine y la sexualidad, y se ha convertido en un punto de referencia para muchos cineastas europeos en la actualidad. *Week-end* es una película de estructura paródica que parece anticipar las revueltas de Mayo del 68 y ofrece los rasgos más característicos de la escritura del director, tal y como fue plasmándose en sus películas más representativas de los años 60.

## Palabras clave

Godard · Nouvelle Vague · Week-end, Surrealismo · Deconstrucción

## Abstract

The purpose of this paper is to analyze the creative proposals developed by Jean-Luc Godard in his film entitled *Week-end* (1967) in order to reveal its relationships with Surrealism and Deconstruction, whose theoretical postulates have helped shape the cultural landscape of our times. This is an experimental film that plays with the cinematic expression systems and highlights the artificiality of the representation and the production processes of meaning; a great and complicated film that moves against the narrative structures and classic cinema forms. The work of Godard (who was associated in his youth to François Truffaut, Jacques Rivette and Eric Rohmer, which formed the core of *Cahiers du Cinema*) combines philosophical reflection, art, politics, film and sexuality, and have become a benchmark for many European filmmakers today. *Week-End* is a film that seems to anticipate the riots of May '68 and offers the strongest features of the writing of this author.

## Key words

Godard · Nouvelle Vague · Week-end · Surrealism · Deconstruction.

## 1. Introducción

Jean-Luc Godard dirigió el largometraje *Week-end* (1967) más de cuarenta años después de publicarse el primer *Manifiesto Surrealista* (1924), aunque en él encontramos situaciones y tendencias creativas que podrían haberse inspirado, a buen seguro, en el famoso texto de André Breton, el cual sería evocado literalmente en una escena del film, entre referencias burlescas al cristianismo y al fin de la era gramatical: “Me recuerdan a los mozos de mudanzas que se negaron a transportar a André Breton cuando murió”. En dicho Manifiesto, tras hacer un alegato en pro de la imaginación y la libertad, Breton definía al Surrealismo del siguiente modo: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1969, p. 44). Páginas después, afirmaba que “la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad”, y luego, tras haber señalado que cualquier medio es bueno “para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones”, reconocía como Poema “aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios”, siguiendo, por tanto, el modelo ya practicado por cubistas y dadaístas: el collage.

Automatismo, arbitrariedad y estética de collage funcionan como técnicas o recursos creativos tanto en el Surrealismo como en el cine de Godard, sobre todo durante la segunda mitad de la década de los 60, lo mismo que una cierta apariencia de despreocupación que dota a sus películas de un aire ingenuo, espontáneo y naif, como de estética *amateur*, que en el fondo encubre un profundo interés por la condición humana y un conocimiento acusado del cinematógrafo como herramienta de expresión artística. Como es sabido, Godard estuvo ligado durante su juventud a críticos-autores de la talla de François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Eric Rohmer, núcleo duro de la revista *Cahiers de Cinéma* (Liandrat-Guigues, 1994), los

cuales renovaron el panorama de la producción cinematográfica y la crítica francesa auspiciados por Bazin y siguiendo el ejemplo, entre otros, de los neorrealistas italianos.

Godard también es contemporáneo del filósofo Jacques Derrida, que ha pasado a la historia del pensamiento europeo como uno de los promotores e instigadores de la «deconstrucción»: propuesta de abierta inspiración nietzscheana que tenía la pretensión de desmontar la estructura simbólica de la cultura occidental mediante la crítica literaria y filosófica, y ha tenido numerosos seguidores y epígonos en el ámbito de los estudios culturales. Derrida cuestionó en sus trabajos de los años 60 y 70 los sistemas de representación tradicionales haciendo una apología de la diseminación, la deriva y la diferencia<sup>1</sup>, y replanteando las relaciones entre texto, lectura y escritura: “La cuestión de la escritura –escribía– sólo podría abrirse a libro cerrado. La gozosa errancia del *graphein* llegaba a ser, entonces, sin retomo. La abertura al texto era la aventura, el gasto sin reserva” (Derrida, 1989, p. 402). Cuando se refería en «Fuerza y Significación» (1989, p. 33), artículo redactado en 1963, a la necesidad de buscar “nuevos conceptos” y “nuevos modelos”, una “economía” que permitiera escapar del sistema de oposiciones metafísicas en el cual se hallaba, no obstante, instalado, advertía que la ruptura de ese sistema requería “una *cierta* organización, una cierta disposición *estratégica* que, dentro del campo y de sus poderes propios, volviendo contra él sus propias *estratagemas*, produzca una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, fisurándolo en todos los sentidos, y *de-limitándolo* de parte a parte”. Algunos de sus planteamientos recuerdan a las inquietudes y propuestas de los artistas más radicales de vanguardia, como por ejemplo Hugo Ball, que expresó su deseo de cuestionar el sentido de las palabras, la significación nacida con el lenguaje, a la manera de lo que podría sugerir un niño con

---

1 Los traductores no han homologado la forma de marcar la peculiaridad del término *différance* empleado por Derrida. Carmen González Marín propone traducirla por *diferancia*, cambiando la “e” por “a”, pero nosotros preferimos la opción propuesta por José Martín Arancibia en *La diseminación*, cambiando la “c” por “z”: *diferenzia*. Este grafema diferencial que Derrida propone es un “pequeño artificio” destinado a jugar con las distinciones entre escritura y pronunciación. Además de introducir una falta ortográfica designa su posición subversiva dentro del sistema codificado de los signos, porque la *diferenzia* es un concepto sin origen ni principio, que no debe nada a ninguna potencia creadora: ningún Verbo la origina (Derrida, 1994, p. 40).

tendencias literarias: "Hoy el arte ya no tiene sentido. ¿Por qué no podemos llamar al árbol *pluplusch* y *pluplubasch* cuando ha llovido?" (Richard, 1979, p. 156). "Dadá y los surrealistas destrozan los códigos y lanzan sarcasmos y escupitajos contra los altares y las instituciones" (Paz, 1993, p. 194).

En este trabajo nos ocuparemos de analizar, de manera sintética, algunos recursos y propuestas creativas de una película como *Week-end*, que parece desenvolverse en la zona de intersección de la estética surrealista y la deconstrucción. Trataremos de interrogar el sentido de una propuesta creativa tan brillante como paradójica, cuya eficacia está basada además en el cuestionamiento de los sistemas de representación que fueron fraguándose en Hollywood<sup>2</sup> durante el periodo de entreguerras y condujeron a la construcción espontánea de un modelo narrativo simbólico, emparentado con los relatos míticos (cf. González Requena, 2006); ese cine que se afirma como una referencia inquebrantable y constante para Godard y demás representantes de la *Nouvelle Vague*.

En cierto sentido, podría decirse que *Week-end*, producida por Films Copernic, es una *road-movie* a la francesa en la que se exploran los límites de la representación cinematográfica y se lleva a cabo una reflexión implícita acerca de las posibilidades de la escritura, que se percibe con nitidez en el modo en que Godard maneja signos e imágenes. En esta película, lo fotográfico posee tanto valor como lo literario, lo que escuchamos y vemos escrito sobre la pantalla, y ambas dimensiones de la creatividad se despliegan sin reparos dando forma y contenido al texto fílmico. Cuenta la aventura errática de una pareja burguesa constituida por Corinne (Mireille Darc) y Roland (Jean Yanne), que tropiezan con las situaciones más extravagantes e insólitas durante el recorrido que los lleva desde su apartamento hasta la casa familiar en Oinville, en la Isla de Francia, en una zona asolada por comandos revolucionarios de estética hippy. Es una película que mezcla géneros y procedimientos expresivos,

---

<sup>2</sup> David Bordwell definía la narración "clásica" o "canónica" de Hollywood como "una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo" (1996, p. 156).

destaca por ofrecernos una puesta en escena fragmentada y arranca expresando un deseo mortífero, puesto en boca del amante de la protagonista y confirmado por ella misma instantes después: “Estaría bien que, al traer a tu padre, Roland y él se matasen en un accidente”. Deseo que será respondido o complementado por su marido en esa misma secuencia al afirmar, en conversación telefónica con la que él mismo define como su gran amor, y tras aludir a los somníferos y el gas, que “lo importante es que el viejo la palme”.

## 2. Semanas de cuatro jueves

Alexandre Astruc introdujo la expresión *caméra-stylo* (literalmente cámara estilográfica) en el manifiesto publicado en el número 144 de *L'Écran Français* bajo el título *Nacimiento de una nueva vanguardia: la camèra-stylo*, donde equiparaba el cine a un lenguaje, un medio de expresión artístico similar a la novela o la pintura (Siclier, 1962, p. 50). Desde entonces, se ha insistido en declarar, sobre todo en términos semióticos, que el trabajo del cineasta, y por extensión el de cualquier otro artista, participa de un proceso de escritura que adquiere forma y sentido en el texto, ya sea con imágenes, palabras o cualquier otro medio de expresión. Desde una perspectiva teórica, una película cinematográfica puede ser interrogada como un espacio de escritura, como un texto configurado por imágenes y sonidos, sin olvidar que las imágenes fílmicas pueden ser enriquecidas con la presencia de elementos pictóricos y signos escritos, mientras que los sonidos pueden dividirse en palabras pronunciadas, músicas y ruidos de diferente naturaleza, ya sean intra o extra-diegéticos, intramuros / extramuros.

En *Week-end* desempeñan un papel decisivo los carteles –más de cincuenta– y rótulos indicativos que el cineasta ha ido insertando desde el principio para marcar y pautar el desarrollo temporal de los acontecimientos y ampliar las posibilidades de lectura e interpretación. Son, además, un homenaje a la forma expresiva del cine mudo. En ellos se aprecia una combinación de elementos lingüísticos y formales,

teniendo en cuenta que los propios elementos lingüísticos, las letras, tienen ya forma específica y pertenecen al orden de lo visible, de la imagen: son signos icónicos que dan cuerpo al significante y se toman inteligibles en el proceso de lectura. Son hechos de discurso, solo remiten a una realidad discursiva y podrían ser vistas como marcas de enunciación. Los protagonistas de la película, o mejor dicho, el propio sujeto de la enunciación manifiesta su preocupación por el tiempo de modo explícito. Cuando Corinne pregunta a Roland “¿Qué hora es?”, la respuesta no viene dada por su interlocutor, sino por el sujeto de la enunciación, que inserta un cartel indicador para que leamos la respuesta: “Sábado, 16 horas”.

El mundo cerrado de la ficción es poroso y está abierto a las constantes intromisiones del exterior, ese lugar donde opera el cineasta para construir un discurso que se mantiene en la zona de intersección de la prosa y la poesía. “El discurso es el flujo de imágenes, sonidos y otros elementos portadores de significación, que asumen la función de configurar textos narrativos, es decir, textos cuyo significado son las historias” (García Jiménez, 1993, p. 17). Además de pautar el tiempo de la narración y organizar la estructura temporal, muchos de esos carteles –podemos llamarlos cuadros– parecen desempeñar una exclusiva función poética, dando juego al significante y abriendo posibilidades de cita y comentario, ya sea motivada o no por lo acontecido o previsto en cada secuencia. Algunos tienen carácter panfletario y reivindicativo. Así podríamos entender enunciados como “La lucha de clases”, “Falsografía”, “Desde la Revolución francesa hasta los fines de semana de la UNR”, “Masacre de septiembre”, “Juego Total” (F1), ilustración a todo color que representa a una mujer jugando a las cartas y escondiendo parte de su rostro, o “Frente de Liberación del Sena y el Oise” (F2), cuyos colores representan la bandera francesa tachada. Acaso pudiéramos ver aquí una tachadura en sentido derridiano: “última escritura de una época. Bajo sus trazos se borra, quedando legible la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo. En tanto delimita la ontología, la metafísica de la presencia y el logocentrismo, esta última escritura es también la primera escritura” (Derrida, 1971, p. 32).



F1



F2

La película tiene una duración aproximada de cien minutos y una compleja estructura espacio-temporal. El título –escrito en inglés, aunque sea producción francesa– sugiere que se trata de una historia desarrollada en fin de semana, pero nada más lejos de la realidad, pues a medida que transcurren las escenas percibimos que la acción, si podemos llamarla así, se extiende a lo largo de una semana completa: comienza en sábado y termina en viernes, lo que invalida el carácter orientador del título, que sería en este caso un semblante de significación, una apariencia, o cuando menos un simple nombre canjeable por otro. En vez de *Fin de Semana*, podría haberse titulado *Semana* o *Los trabajos y los días*. El cineasta planteó algo similar en *Masculin, Féminin* (1966), donde aparecían unos carteles indicadores que decían, con el sonido de fondo de tres disparos: *Ce film pourrait s'appeler Les Enfants de Marx et de Coca-Cola. Comprenne qui voudra* (“Esta película podría llamarse Los hijos de Marx y de Coca-Cola. Quien quiera que lo entienda”).

Algunos cuadros de *Week-end* ayudan a distribuir los acontecimientos por días y horas, si bien es cierto que la distribución cronológica es desmentida por algunas imágenes y situaciones que desmontan la configuración diegética del film y hacen sospechar que se trata de un tiempo simulado. Así ocurre, por ejemplo, al repetirse varias veces las mismas escenas y al intercambiarse los indicadores “Domingo” y “Cuento del lunes”. La repetición y el *flashback* deliberado generan falta de continuidad, ausencia de *raccord* temporal, y demuestran que las relaciones espacio-temporales están alteradas, distorsionadas. Lo mismo podría decirse con respecto al cartel “Un martes de la guerra de los 100 años”, que remite a un tiempo ajeno al de los acontecimientos, evocando literalmente un pasado histórico en el presente de la enunciación. En esa misma jornada,



en ese supuesto martes, mientras están reposando en medio del campo, los protagonistas aluden al tiempo de forma equívoca, pues no es posible estar a la vez en dos días diferentes:

Roland: “¿Cuántos días han pasado? ¿Cuatro?”

Corinne: “Sí, es jueves”.

No tenemos claro, por tanto, la relación establecida entre el tiempo y los acontecimientos, entre el tiempo real y el tiempo del discurso, jueves y martes. Por si fuera poco, el siguiente cuadro indica que se trata de una semana de “cuatro jueves”, lo cual confirma la sospecha de que la enunciación se ha impuesto sobre el enunciado y estamos presenciando una parodia de las relaciones temporales que desactiva cualquier amago de verosimilitud narrativa y cuestiona la posibilidad de interrogarla en términos de planteamiento, nudo y desenlace. Lo mismo podría ser así o asá. Las alteraciones de espacio y tiempo y la irrupción de situaciones azarosas e inverosímiles operan como estilemas de Godard. “La narratividad es una de las grandes formas simbólicas de toda nuestra civilización, y ciertos modelos elaborados a propósito de la novela tienen un alcance lo suficientemente amplio como para aplicarlos incluso a los films menos narrativos” (Aumont y Marie, 1990, p. 130). La dimensión del sentido queda así abolida en una de sus acepciones básicas: orientación de los acontecimientos en una dirección específica, afectando a su vez a la significación y al valor de lo representado. El concepto de fin de semana –que en nuestra sociedad está asociado al tiempo de una liberación periódica de las cadenas laborales, del mundo profano, y que antaño estaba reservado a lo sagrado y la fiesta– se torna así inoperante.

### 3. Palabras a la deriva y personajes que no existen

En términos generales, se aprecia en esta película una proliferación de palabras

y propuestas discursivas carentes de peso, palabras vacías que no suscitan credibilidad y suenan más bien como estribillos, ecos, elementos que parpadean, entrando y saliendo de escenas que no cuajan, marcando ritmos y alternancias, propuestas de significación que se tachan a sí mismas a medida que pasa el tiempo. En ocasiones, los discursos se entrecruzan y los personajes no se prestan atención o hablan por hablar, como si el cineasta hubiera mezclado fragmentos de películas diferentes y sus personajes recitaran papeles equivocados, canciones con bandas superpuestas, melodías disonantes. Así ocurre con Jean Pierre Leaud –conocido actor de las películas de Truffaut, emblema de las relaciones entre vida y cine, el rostro más famoso de la *Nouvelle Vague*– disfrazado de Napoleón (igual que en una secuencia de *La chinoise*, de 1967) y exhortando a la cámara, pronunciando un discurso de altos vuelos sobre la condición humana y el tratado social para un auditorio invisible, mientras Corinne y Roland caminan alejados por detrás, hablando de sus asuntos, atravesando el encuadre como si la escena no fuera con ellos (F3): “La libertad es violencia, como el crimen. Parece que sea la virtud del vicio y que luche contra la esclavitud desesperadamente. El combate será largo y se matará ella misma. Es posible que se conciba la inconsecuencia humana”.



F3

Llama la atención el carácter heterogéneo del diálogo y la capacidad de los personajes para saltar de un tema a otro, mezclando lo serio y lo banal, la política con la religión, Marx con Jesucristo. A Godard siempre le ha gustado mezclar y confundir las citas, las referencias inter-textuales, y desafiar al espectador para ver si puede seguir el juego. A veces, descompone las palabras para forzar la irrupción de nuevas

lecturas y asociaciones de ideas. “Jugando con el significante el hombre cuestiona constantemente su mundo, hasta su raíz. El valor de la agudeza es su posibilidad de poner en juego el profundo sinsentido de todo uso del sentido” (Lacan, 1994, p. 294).

En la parte final del film, se descompone la palabra “Occidente” para desvelar su relación interna con el “Cid” y el “Ente”. Los significantes se deslizan de un campo de significación a otro, empujados por una exigencia discursiva que no termina de cuajar y lleva al espectador no avisado a desentenderse y declarar abiertamente su ignorancia y su despiste ante lo que está viendo. Ocurre muchas veces con Godard lo que el espectador medio siente ante determinadas obras de arte contemporáneo: se miran con interés, pero no se comprenden, lo cual lleva a veces a abandonarlas y denunciar su carácter pretencioso y elitista, su pose. En cierto sentido, podría decirse que se trata de una escritura desbarrada que avanza a su aire y recuerda a la poesía involuntaria de los surrealistas, a la escritura automática y al tipo de experimentos lingüísticos que hallamos en Joyce. “La diseminación abre, sin fin, esta ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni ninguna forma de presencia sujeta ya la huella” (Derrida, 1975, p. 41).

Son varias las escenas aquejadas de un exceso de palabrería, donde lo anecdótico se mezcla con lo vulgar y lo violento. Sin embargo, en otras ocasiones se introducen ideas y argumentos dotados de una hondura muy particular, que demuestran una sensibilidad y un lirismo acusado por parte del autor. Así ocurre cuando los protagonistas tropiezan por casualidad en medio del bosque con dos pintorescos personajes que parecen sacados de una fiesta de disfraces y podrían estar realizando una Performance, en una secuencia que presenta un cuidado montaje interno. Uno de ellos, identificado como Emily Brönte, se pone a divagar sobre las Ciencias Físicas y termina reflexionando sobre algo tan humilde como una piedra, tras escuchar a Roland decir que “esta película es un coñazo, no hay más que chiflados” e insertarse un cartel con el enunciado: “Desde el lado de Lewis Carroll”. Mientras la cámara fija su atención en el detalle de la piedra sostenida por Emily, y recortada sobre un fondo

negro que revela una falta de continuidad escenográfica, escuchamos la siguiente reflexión, ajena por completo al desarrollo de los acontecimientos:

– “¡Pobre piedra! La arquitectura, la escultura, los mosaicos, la joyería no han hecho nada con ella. Está aquí desde el principio del planeta. Quizás llegada de otra estrella. Lleva con ella la torsión del espacio, como un estigma de su terrible caída. Está aquí desde antes que el hombre. Y el hombre, cuando llegó, no dejó en ella la huella de su arte, ni de su industria. No la manufacturó destinándola a un uso vulgar, lujoso o histórico. Por lo tanto, esta piedra solo perpetúa su memoria”.

Y así, después de varias divagaciones y nuevas protestas, nuevos giros surrealistas, a Roland no se le ocurre otra cosa que ponerse a apedrear al payaso y “cubrir de llamas las flores”, es decir, quemar el cuerpo de Emily. Mientras observan cómo arde, con el sonido de una música incidental misteriosa de fondo, mantienen el siguiente diálogo:

Corinne: “Somos unos bestias. No tenemos derecho ni a quemar a un filósofo”.

Roland: “¿No ves que es un personaje imaginario?”

Corinne: “¿Y por qué llora?”

Roland: “No lo sé. ¡Vamos, ven!”

Corinne: “Y nosotros, en el fondo, también lo somos”.

El horror del crimen es entonces reemplazado por una reflexión que parece extraída del *Eclesiastés*, mientras los protagonistas contemplan la imagen de una lombriz retorciéndose en el barro. Una lombriz que viene a funcionar como una metáfora de la insignificancia del hombre y todo su saber, como si estuviéramos escuchando un diálogo entre filósofos estoicos:

Roland: “No sabemos nada”.

Corinne: "Cierto. Y nuestra ignorancia sobre nuestra naturaleza es total".

Roland: "Total como nuestra ignorancia sobre ese gusano".

Corinne: "Somos un enigma los dos".

Roland: "Y el individuo que dice lo contrario es el más ignorante entre los ignorantes".

La crudeza del lenguaje forma parte de una película dirigida –no perdamos la perspectiva histórica– en 1967 que cuenta con una larga secuencia de contenido sexual. En concreto, se trata de un plano-secuencia que dura diez minutos y solo se ha cortado mediante la inserción de un cuadro con el enunciado "Análisis". La cámara realiza suaves movimientos de acercamiento y alejamiento sobre la figura femenina, que acaricia su cabello y habla pausadamente, respondiendo a veces a las preguntas de su amante en tono confidencial, aunque frío y distante. Corinne está en ropa interior y ha sido fotografiada en contraluz, con la luz natural que se filtra a través de las cortinas de su apartamento, sentada sobre una mesa mientras relata a su interlocutor, que escucha a su lado, algunas de sus aventuras sexuales con todo lujo de detalles, sin mostrar el más mínimo reparo, la menor vergüenza. La obscenidad se despliega en la palabra motivando la imaginación de su amante y los espectadores, que se han visto forzados a visualizar escenas que, al final, no se sabe si son reales o fingidas, fabuladas. Sea como fuere, lo cierto es que su relato se introduce en la historia como un fragmento erótico independiente, como un pequeño aparte destinado a avivar la imaginación y demostrar que la palabra funciona en ocasiones como un poderoso afrodisíaco, como una píldora estimulante:

– "Pero, ¿fue real o fue una pesadilla?"

– "No lo sé".

– "¡Te adoro, Corinne! ¡Me has excitado!"

No falta en esta película un ataque dirigido contra la religión de la Palabra, del Verbo, y una burla de Jesucristo y María Magdalena, que intervienen como si fueran forajidos del Oeste, beatniks o melenudos de Carnaby Street. La alusión al Ángel Exterminador implica una doble cita: a los textos evangélicos (Apocalipsis de San Juan) y a la película de Buñuel. Jesucristo es ahora un bandolero que empuña un arma y, ni corto ni perezoso, se permite el lujo de divagar sobre teología y filosofía del lenguaje, sobre el nombre y la identidad, con las palabras más procaces e irreverentes, a medio camino entre la poesía y la locura. Y además resulta que también sabe hacer milagros y sacar conejos del salpicadero del automóvil.

En un momento determinado, el automóvil conducido por Roland se detiene al lado de una pradera repleta de coches destrozados, una especie de cementerio campestre de coches, y nuestros personajes empiezan a correr persiguiéndose unos a otros, hasta que el falso Jesucristo que los había secuestrado –y llegó a compararlos con una pareja salida del *Reader's Digest*– encañona con su pistola a los protagonistas exclamando “¡Vade retro!” y los expulsa de allí diciendo “¡Volved a vuestras casas!”, mientras los va azotando con la rama de un árbol, entre las ovejas aparecidas por arte de magia. “El cristianismo –decía– es la negación de uno mismo, es la muerte del lenguaje (...) Yo estoy aquí para anunciar la Modernidad, el fin de la era gramatical y el principio del resplandor. En todos los campos. Especialmente en el cine”.

No se olvide que la deconstrucción colocó en el centro de la diana al llamado “falogocentrismo”: al logos y al fantasma de ese centro que va implícito en el concepto psicoanalítico del falo –en lo que concierne a la economía del deseo humano– y en el concepto filosófico-religioso de la palabra, el Verbo. Por eso pretendía desmontar el número Tres, el triángulo de la Santísima Trinidad formada por el padre, la madre y el hijo, o en su despliegue mítico Padre, Hijo y Espíritu Santo. También la fantasía del Edipo y la metafísica de la castración. Para la deconstrucción sería preciso perder la cabeza, eliminar todo en(cabeza)miento, anular jerarquías. Surrealismo y deconstrucción coinciden en Godard. Podría concebirse el origen del lenguaje, decía

Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, como una “exteriorización del poder de los que dominan” (1994, p. 32).

## 4. Violencia y horror

La violencia parece invadirlo todo desde el principio y no existe representación alguna de la Ley que contenga sus ataques y desbordamientos. Ni Ley, ni héroes, ni actos decisivos. El cineasta ha reproducido un mundo desestructurado, donde solo parece haber sitio para el caos y la contingencia. Más allá del lenguaje y las combinaciones poéticas, más allá de sus derivas y sutilezas, todo invita a suponer que Godard se ha visto atrapado por el deseo de fijar su atención en lo real, que se manifiesta por doquier bajo la forma de la violencia y la agresividad, a veces siguiendo la dinámica del puro acto reflejo. De hecho, la película se abre con una absurda discusión de tráfico filmada en picado, y a partir de ahí asistiremos al espectáculo de una violencia creciente que terminará con la muerte del protagonista, y que entre medias mostrará una segunda discusión de tráfico entre vecinos que termina en tiroteo, toda clase de accidentes de circulación, peleas espontáneas sin causa ni justificación, crímenes contra personajes literarios ficticios y matanzas de animales.

Godard ha metido el dedo en la llaga de lo real para hacernos ver y comprender que el peligro acecha por doquier y no hay escapatoria. Lo real es aquello que puede poner la realidad en peligro, lo heterogéneo en estado puro, algo que remueve las entrañas y se presenta de improviso, de repente, como un golpe insoportable del azar. En cualquier momento, en cualquier lugar, cualquier cosa puede ocurrir. Como decía Jacques Lacan, lo real está excluido del sentido, es sin ley y no se puede ni imaginar (2006), lo cual ha llevado a algunos teóricos a afirmar su presencia y su pujanza en el campo de la expresión artística desde la época de las vanguardias históricas: “El cuestionamiento analítico de las psicosis, las nuevas experiencias del arte moderno –teatro, pintura, literatura–, encontrando lenguajes para lo innombrable, las zambullidas espectaculares de las masas en el terror y el terrorismo, son índices de que lo

verdadero ha abandonado masivamente el terreno de seguridad lógica y ontológica donde se lo ha podido mantener por mucho tiempo, y que se enuncia como *vreal*" (Kristeva, 1985, p. 16).

Una de las secuencias más largas del film muestra a nuestros protagonistas atravesando un atasco monumental causado por un accidente. La cámara va describiendo en travelling el escenario para que veamos la inmensa caravana de automóviles y camionetas detenidos por culpa del siniestro en medio de la campiña francesa y escuchemos los ruidos insoportables de bocinas y motores, hasta que vemos los cadáveres de los fallecidos tendidos en el suelo: sangre y fragmentos corporales, el horror de la huella fotográfica mostrado tal cual, sin adornos ni tapujos (F4). Y entre medias, algunas imágenes surrealistas, como una pareja de ancianos jugando al ajedrez sobre el asfalto, ajenos a lo que ocurre a su alrededor, y un yate con las velas desplegadas (F5), que sugiere la idea de un viaje imposible mar adentro, en plena libertad, entre el caos circulatorio.



F4



F5

El accidente, "lo probable inminente" (Paz, 1991, p. 148), sirve en otra secuencia para representar un conflicto de intereses entre las clases trabajadoras y los jóvenes de clase alta, con elevado poder adquisitivo y capacidad para conducir automóviles deportivos: un Triumph con motor Chrysler y salpicadero de madera que se empotra contra un tractor mientras nuestros protagonistas conversan en su propio automóvil. Uno de los jóvenes que iba en el coche accidentado fallece (F6), y su compañera, con restos de sangre en la ropa, se desahoga insultando al conductor del tractor, el cual responde de forma análoga. La proliferación de insultos desactiva y neutraliza la propia función que el insulto desempeña en el diálogo y la enuncia-



ción<sup>3</sup>. “La injuria aniquilante es un punto culminante, es una de las cumbres del acto de la palabra” (Lacan, 1991, p. 144). El automóvil podría ser la representación metafórica de la opulencia occidental, la cultura de los bienes materiales, un símbolo de ese capitalismo radical que cree más en los objetos que en los sujetos, los objetos a los que el hombre se encadena. Quizás por esa razón, Godard, que en esa época simpatizaba con los movimientos revolucionarios, disfrutara viéndolos arder, chocando en terribles accidentes.



F6

Para nuestro asombro, tras la acalorada discusión entre la joven superviviente del accidente y el conductor del tractor, se sucederán varias escenas de posado, en las que veremos a unos y otros posar para la cámara como si no hubiera ocurrido nada y no hubiera entre las clases que ellos representan conflicto alguno. Atrás han dejado sus reproches, sus envidias, su ferocidad. Posan bajo el himno de la Internacional ante una pared forrada de carteles publicitarios e imágenes de vivos colores que remiten al mundo del Pop Art, ese arte frívolo y pasajero, ese sucedáneo del Dadaísmo que trabajaba en aquella época al servicio del sistema, celebrando los objetos de lujo y consumo como el automóvil, símbolo de poder y bienestar que no está al alcance de cualquiera. Oscar Masotta decía que el Pop Art había intentado “rebajar la estructura de la imagen al estatus de signo semiológico” a fin de “hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere”

3 En 1929 Buñuel y Dalí, los creadores españoles más importantes del siglo XX, enviaron a Juan Ramón Jiménez una carta explosiva demostrando su actitud surrealista y ofensiva, algo más que humor negro: “Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria. Especialmente ¡¡MERDE!! Para su *Platero y yo*, para su fácil y mal intencionado *Platero y yo*, el burro *menos* burro, el burro más *odioso* con que nos hemos tropezado. Y para usted, para su funesta actuación, también: ¡¡¡MIERDA!!! Sinceramente. Luis Buñuel, Salvador Dalí” (Sánchez Vidal, 1988, p. 189).

(1967, p. 52), y que fue, junto con el Surrealismo, el segundo gran movimiento estético del siglo XX que puso el acento en la “subjetividad descentrada” (1967, p. 111).

Godard realiza sus películas cuando está triunfando en Occidente ese tipo de arte y su influencia se deja sentir en la configuración visual de sus películas, lo mismo que la moda o la música Pop. Recordemos a Chantal Goya en *Masculin, Féminin* o Marianne Faithfull interpretando *a cappella* una versión de *As Tears Go By*, de M. Jagger y K. Richards<sup>4</sup>, en una secuencia de *Made in USA* (1966). Sus decorados parecen a veces sacados de cuadros de Rosenquist, Hamilton o Wesselman. Godard, señalaba Roland Barthes (2001, p. 108), lo mismo que algunas composiciones Pop Art, le roba a la lengua publicitaria sus clichés para convertirlos en algo “ridículo o erótico”, y ese “hurto” sería expresión o “signo de libertad”, constituye “un acto de ironía profunda”: vive la publicidad como una “cita”, y no como una “fatalidad”. Curiosamente, mientras vemos a los personajes anónimos posando para la cámara, conscientes de la necesidad de salir bien en la foto, de gesticular, de mirar directamente al observador ubicado en contra-campo, se inserta un cartel con la palabra “Falsografía”: neologismo que combina la fotografía con la falsedad y podría servir para denunciar el sentido de lo que muestra la imagen (F7). El posado es verdadero, pero revela una actitud falsa. La fotografía en cuestión no dice la verdad, es mentirosa.



F7

4 El 1968 Godard dirigió el documental *Sympathy for the Devil (One Plus One)*, donde mostraba el tedioso proceso de grabación de los Rolling Stones en estudio.

La elaboración textual del accidente llega a su culminación cuando Godard manipula el negativo de la película para hacernos creer que se ha encasquillado, que algo no funciona en el interior del dispositivo, en el proyector, por lo que se aprecia una banda negra en la parte inferior del encuadre (F8). La imagen se desencaja, como si también estuviera descomponiéndose el propio sistema de representación y la cámara no hubiera podido soportar la contundencia de lo registrado. Se habría producido en esta secuencia un doble accidente: el accidente real del automóvil, que acaba envuelto en llamas, y el del proyector: un accidente poético, aprovechado para los fines artísticos del cineasta. El celuloide, materia del cinematógrafo, habría sentido en carne propia la violencia del accidente. La escritura se descompone, deja hueco para el desastre.



F8

En otra secuencia tiene lugar una agresión absurda y gratuita cuyo origen desconocemos. Mientras se encuentran en el interior de su descapotable, Corinne y Roland son agredidos por unos desconocidos desde fuera de campo y ellos responden en consecuencia, mordiendo e insultando. Corinne anima incluso a Roland para que ataque a uno de los agresores exclamando en tono imperativo: “¡Atropéllale!”. También en esto se nos presenta *Week-end* como un texto surrealista, puesto que en el *Segundo Manifiesto*, redactado el mismo año en que nació Godard, en 1930, leemos: “El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver” (Breton, 1969, p. 164). Buñuel podría haber tenido en mente este fragmento al

filmar la secuencia del francotirador que disparaba contra los transeúntes desde un rascacielos en *El fantasma de la libertad* (1974).

En ese contexto de violencia, se produce un ataque directo y gratuito contra la familia al más puro estilo surrealista, pues no olvidemos que Breton dejó escrito en el citado libelo que “todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión” (1969, p. 168), mientras que en un texto tan sugestivo e influyente como *El amor loco* repetía que esas tres palabras forman una “trinidad abyecta” y la idea de familia debería ser “enterrada”. Por su parte, Salvador Dalí, el más genuino de los surrealistas, expulsado por ser demasiado surrealista del grupo que Breton gobernaba con *manu militari*, realizó en 1929 un dibujo burlesco sobre el cual escribió la frase: *Parfois Je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*. La idea tiene origen dadaísta: “Toda forma de asco –había escrito Tristan Tzara– susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada” (De Micheli, 1993, p. 302).

Si Corinne había expresado el deseo de muerte dirigido contra una figura paterna en los momentos iniciales del film, ratificando la idea expresada por su amante, en la parte final la veremos empuñando un cuchillo para asesinar a su propia madre con ayuda de su marido, realizando entre ambos un crimen abominable, un matricidio, aunque la escena haya sido velada por la planificación y ubicada, parcialmente, fuera de campo (F9). Constatamos así que todo el trayecto hasta Oinville estaba determinado por la necesidad de conseguir el dinero del testamento familiar, para lo cual habían trazado un plan que, según parece, tenía antecedentes, según explican los protagonistas en varias ocasiones: “¿Por qué llevamos cinco años molestándonos en poner veneno en su puré todos los sábados? (...) Apuesto a que esa vieja puta habrá falseado el testamento. Seguro que no lo quiere compartir”.



F9



F10

Habrían planeado, por tanto, un crimen perfecto para conseguir una vida feliz y cincuenta millones de francos, demostrando una absoluta desafección, una total ausencia de empatía y compasión, que nos fuerza a pintarlos como una pareja de psicópatas, asesinos de su madre, que se deshacen del cadáver simulando un accidente y prendiéndole fuego. La crudeza del crimen es representada a través de un conejo despellejado que la madre llevaba al ser atacada, y que la cámara ha filmado en plano corto mientras se va cubriendo de sangre, al más puro estilo gore (F10). Sería una metonimia de la madre asesinada. Lo terrible está representado muchas veces en Godard en el contexto de los problemas y trastornos familiares, como bien se aprecia en esta y otras películas. Por ejemplo, en los momentos iniciales de *Masculin, Féminin*, donde una pareja discutía en un café y la mujer terminaba disparando sobre el hombre cuando éste pretendía llevarse al hijo por la fuerza.

Resulta curioso comprobar que los protagonistas de *Week-end* declaran su amor al terminar la escena siniestra del crimen, aunque, si nos atenemos a los datos, no se trata de una declaración fiable, puesto que al principio del film habíamos escuchado a Corinne confesar crudamente que tenía que “follar con él de vez en cuando” para que creyera que le quería. El engaño está a la orden del día. Los personajes no parecen dueños de sus propias vidas, no existen como seres reales, son marionetas, representaciones de actitudes y tendencias impuestas por su director, y por eso es difícil identificarse con ellos. Diríase que Godard ha buscado deliberadamente romper cualquier posibilidad de identificación, ya sea narrativa o imaginaria, y ha forzado la historia para generar sinsentido.

A medida que avanza la película, la historia se vuelve cada vez más enloquecedora. Tras el crimen, los protagonistas son secuestrados, junto a otros figurantes anónimos que estaban disfrutando de una merienda campestre, por un grupo de jóvenes armados que parecen pertenecer al Frente de Liberación y están sembrando el pánico en la zona. Con ellos se halla un cocinero llamado Ernest a quien veremos partir huevos entre las piernas de una joven secuestrada, introduciéndole además un pescado de gran tamaño, en lo que sería la parodia grotesca de una penetración (huevos, pescado, piernas abiertas). Roland intenta escapar, pero es abatido a golpe de tirachinas, y, mientras el cineasta focaliza nuestra atención en su cuerpo tendido en el suelo con sangre en la cabeza, escuchamos a uno de los revolucionarios diciendo: "Solo podemos superar el horror de la burguesía con un horror mayor". A continuación, un gendarme es tiroteado entre los árboles del bosque y vemos a dos campesinos sacrificando a un cerdo, intercalándose entre medias un cartel que reza: "Masacre de Septiembre". Algunos se ocupan de pintar cuerpos desnudos y otros de tocar la batería en medio del bosque, mientras escuchamos un texto poético en honor al Viejo Océano.

Los planos finales muestran a Corinne, que se ha sumado al grupo revolucionario tras un tiroteo, comiéndose un buen trozo de carne en primer plano, al tiempo que escuchamos las siguientes palabras, pronunciadas desde fuera de campo: "Hemos mezclado el cerdo con lo que quedaba de los turistas ingleses. También debe quedar algo de tu marido". Su esposo ha terminado convirtiéndose en un trozo de carne, un resto comestible, y es ahí donde termina la aventura del cine, con el plano de una mujer que podría estar devorando un trozo de su marido en un acto de canibalismo. Las últimas palabras del film son suyas: "Me parece que repetiré" (F11).



F11

El arte y el hombre, decía Breton, deben abrirse a la posibilidad del encuentro inesperado, el hallazgo, la “atracción de lo nunca visto” en todas las facetas productivas de su vida. La “sorpresa” debe ser buscada por sí misma, incondicionalmente.

## 5. Para concluir

*Week-end* es una película de corte experimental que interroga los procedimientos de producción del sentido y presenta los rasgos característicos de la escritura de Godard, presagiando los movimientos y revueltas sociales que tendrían lugar en Mayo del 68. El cineasta ha llevado al extremo algunos de los rasgos y recursos formales desarrollados ya en *A bout de souffle* (1959), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Une femme mariée* (1964), *Bande à part* (1964) o *Pierrot le fou* (1965) mediante una compleja técnica de filmación que conjuga la apariencia de torpeza con la sofisticación más elaborada y finos toques de humor, sin excluir la provocación, el uso de una violencia creciente y la explotación de todo tipo de situaciones escabrosas y obscenas que confirman su apego a la tradición surrealista, ya sea en su versión literaria o cinematográfica, artística o política, pues no olvidemos que Breton había puesto el Surrealismo al servicio de la revolución, y que en la *Declaración del 27 de enero de 1925*, firmada por la Oficina de Investigaciones Surrealistas, se decía que el Surrealismo es “un medio de liberación total de espíritu”. Sus firmantes se mostraban decididos a hacer la revolución, aunque fuera a la desesperada (González García *et al.*, 1999, p. 411).

*Week-end* es una película que propone, medio en serio, medio en broma, una liberación radical de la pulsión, hasta el punto de que la protagonista terminaba comiéndoselo todo y se mostraba dispuesta a repetir. Repetición e insistencia de la pulsión. Algunas escenas parecen reproducir los patrones estilísticos del primer Buñuel, que expuso una violencia de corte sadiano en sus dos primeras películas, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), donde hallamos un amplio repertorio de agresiones gratuitas contra mujeres, invidentes, animales domésticos, los hijos

y la autoridad, en el desprecio más absoluto de las tradiciones culturales y el bien común. Nada más alejado, por tanto, de la creatividad responsable y sostenible, de lo políticamente correcto tan de moda en nuestros días. Que Buñuel y Godard hayan sido reconocidos como grandes artistas y cineastas europeos cuyas películas se exhiben en las salas más respetables y museos de medio mundo resulta, cuando menos, paradójico, habida cuenta de lo que en ellas se expone y representa, y daría para abrir un debate sobre ética y creatividad que solo podemos mencionar aquí de refilón, de manera tangencial. Son dos nombres vinculados a propuestas radicales de vanguardia. Y no olvidemos que las vanguardias renovaron los procedimientos creativos y la manera de afrontar el hecho artístico de una manera tan profunda que llegaron a cortar en dos, si podemos decirlo así, la historia de la representación: antes y después de las vanguardias.

El concepto de «vanguardia» se ha empleado en el campo de la estética para designar las tendencias más innovadoras y rupturistas que se desarrollaron en Europa entre 1905 y 1939, y todas respondían a la necesidad de subrayar la caducidad de los sistemas de representación heredados del Renacimiento, que habían desembocado en las formas agotadas del realismo decimonónico, y oponerse a los ideales de la Burguesía. Los movimientos de vanguardia se caracterizaban, a su vez, por tener pretensiones políticas, y algunos de ellos se presentaron como grupos revolucionarios que apoyaban la acción directa y veían el cinematógrafo como un arma subversiva, mucho más poderosa y efectiva que la pintura, la escultura o la poesía, puesto que permitía transformar la conciencia de las masas a toda velocidad. Para autores como Malevich o Dziga Vertov –uno de los cineastas favoritos de Godard–, el cinematógrafo era una máquina de agitación social cuyo manejo podía ayudar a vencer los prejuicios del pasado y promover una nueva mecánica de las relaciones sociales. El de vanguardia era un arte combativo; el arte de una época convulsiva, sometida al vértigo de unos cambios radicales, irreversibles. El concepto de vanguardia tiene claras connotaciones militares, y los artistas de aquella época se veían a sí mismos como una avanzadilla del futuro, de ese nuevo mundo que ya estaba a la



vuelta de la esquina. Aunque fracasaron en el plano político, la historia ha demostrado que cambiaron el panorama y el sentido de la creación artística, enseñándonos a contemplar las cosas de otra forma (cf. Paz, 1993).

Al igual que en *Le petit soldat* (1960), también hallamos en *Week-end* constantes movimientos de cámara en mano, largos planos-secuencia, vagas referencias filosóficas que parecen no conducir a nada, miradas a cámara, proliferación de palabras huecas y una resolución formal que genera la sensación de estar mal hecho adrede, como si el director estuviera burlándose de sus espectadores, como si todo avanzara a trompicones, a trancas y barrancas. Las referencias se entrecruzan y nos hacen dudar acerca del significado de lo que estamos viendo. Como decía la protagonista de *Made in USA*, interpretada por Anna Karina, tras cometer el primer asesinato: “La ficción domina la realidad. Hay sangre y misterio. Me siento como si estuviera en una película de Disney, pero con Humphrey Bogart. Una película política”. Parece, en efecto, que estuviéramos ante una fantasía infantil donde se unen las cosas más dispares y no existen remordimientos ni escrúpulos de conciencia.

Al igual que *La chinoise*, centrada en las reflexiones de unos estudiantes de orientación maoísta con ganas de pasar a la acción y cambiar el mundo –donde se explicita el dispositivo de filmación, la cámara y la claqueta–, *Week-end* también se caracteriza por su estructura fragmentaria, por la proliferación de recursos plásticos no siempre bien encajados, por el desvelamiento del dispositivo, por la presencia de constantes marcas de enunciación; reflexiones poéticas, interrupciones, hipérboles, saltos de eje, desajustes, por la inserción de mensajes panfletarios sobre la pantalla, frases y palabras de colores, con ilustraciones que remiten al mundo brillante, pero un tanto hueco, del Pop Art, y alusiones atravesadas a la política, la filosofía, el arte y la literatura, con imágenes que se columpian, que pasan velozmente de un ámbito a otro. Para demostrar su fina ironía, su toque de humor intelectual, Godard hizo en *La chinoise* que Jean-Pierre Leaud apuntara a la cámara con una flecha de juguete, mostrándose después un panel con fotografías de varios “Ennemis Publics”, entre los que estaban el general Francisco Franco y Heinrich Himmler, y terminara disparando

luego sobre un dibujo de Descartes que incluía además el nombre de Sartre. La acumulación de referencias y motivos da a su escritura un tono ecléctico, teniendo en cuenta que el eclecticismo “es el grado cero de la cultura general contemporánea” (Lyotard, 1992, p. 17).

Godard incorporaba en sus películas más representativas todo tipo de motivos iconográficos y situaciones más o menos dramáticas; ángulos, esquinas, fragmentos urbanos que revelan una mirada asombrada ante el espectáculo circundante, ante la sorpresa de lo cotidiano, jugando incluso a confundir ficción y realidad, que parecen deslizarse sobre una banda de Moebius. Sus películas son meta-cinematográficas, hablan sobre el cine y, en ocasiones, tienden a recontar las historias ya contadas con nuevos procedimientos, explorando el ámbito de las pasiones y la subjetividad: arte, política, sentimientos amorosos. En una secuencia de *Week-end* veíamos a Jean-Pierre Leaud cantando a su amada por teléfono en el interior de una cabina, parodiando las películas musicales de Hollywood y diciendo: “El mundo está loco y se ve que a nadie le importa un amor destrozado”. Godard y Anna Karina se divorciaron en 1966, un año antes del rodaje de *Week-end*. El cine es vida, la vida cine. En *Masculin, Féminin*, mientras contemplaba una escena amorosa en una sala cinematográfica, el mismo actor reflexionaba: “Íbamos a menudo al cine. La pantalla se encendía y nos estremecíamos. Pero casi siempre nos decepcionaba. Las imágenes eran antiguas y saltaban, y Marilyn estaba muy mayor. Estábamos tristes, no era la película de nuestros sueños, no era esa película total que cada uno lleva dentro, esa película que querríamos hacer y más secretamente sin duda que querríamos vivir”. Podría decirse, con Hauser (1974, p. 68), que la obra de arte se nos presenta como el fragmento de una gran confesión.

Se trata, como indican los carteles insertados al principio de *Week-end*, de una película “encontrada en el desguace” y “perdida en el cosmos”; una película que pone de manifiesto en el arranque mismo la potencia productiva de la basura, del resto, de aquello que se pierde como inservible, cual deshecho de la industria, como los automóviles que veíamos destrozados y se iban apilando por el campo. Desguazar es

sinónimo de desmontar y destruir, deshacer o desbaratar. La recuperación de restos y su reutilización artística, o anti-artística, es una práctica que se remonta a Duchamp y los primeros dadaístas y ha tenido numerosos seguidores desde entonces. Parece, por tanto, que estamos ante una película concebida como un desafío, y que algunos podrían interpretar en términos narrativos como un cuento chino. Es, en definitiva, la obra de un autor que ha tomado conciencia de su trabajo y presenta abiertamente una interrogación sobre el proceso de la escritura cinematográfica, sobre los límites de lo útil y la necesidad del arte, sobre las pasiones primarias, en medio de un desorden generalizado. Un autor cuya obra parece o quisiera estar, como decía Lacan a propósito de James Joyce, “desabonada del inconsciente” (2006, p. 162).

## Referencias bibliográficas

AUMONT, J., MARIE, M. (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (2001) *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

– (1997) *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

BRETON, A. (1969) *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama.

– (2003) *El amor loco*. Madrid: Alianza.

DE MICHELI, M. (1993) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

DERRIDA, J. (1971) *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.

– (1975) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

- (1981) *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- (1994) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ GARCÍA, Á., et al. (1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006) *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*. Valladolid: Trama y Fondo/Ediciones Castilla.

- (1998) Occidente: lo transparente y lo siniestro, *Trama y Fondo*, 4, 7-31.
- (1995) Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial*, de King Vidor. En *El análisis cinematográfico*. Madrid: Editorial Complutense.

HAUSER, A. (1974) *Origen de la literatura y del arte modernos. II. Pintura y Manerismo*. Madrid: Guadarrama.

KRISTEVA, J. (1985) *Loca verdad*. Madrid: Fundamentos.

LACAN, J. (1994) *El Seminario 4, La relación de objeto*. Barcelona: Paidós.

- (1991) *El Seminario 3, Las psicosis*. Paidós: Barcelona.
- (2006) *El Seminario 23, El sinthome*. Paidós: Barcelona.

LIANDRAT-GUIGUES, S. (1994) *Jean Luc Godard*. Cátedra: Madrid.

LYOTARD, J.-F. (1992) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

MASOTTA, O. (1967) *El Pop Art*. Buenos Aires: Columbia.

NIETZSCHE, F. (1994) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

PAZ, O. (1993) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

– (1991) *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona: Seix Barral.

RICHARD, L. (1979) *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili.

SÁNCHEZ VIDAL, A., (1988) *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

SICLIER, J. (1962) *La Nueva Ola*. Madrid: Rialp.

AUMONT, J. *et al.* (1989) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

\* \* \*