

Pascal Bonitzer

Straub y Godard: los dos polos del cine moderno



Jean-Marie Straub



Jean-Luc Godard

Desde hace más de una década, cualquier disertación sobre la historia o la evolución del lenguaje cinematográfico está obligada a culminar, de manera invariable, en el análisis de las obras de Godard y de Straub. En sus rupturas, en sus aportaciones: en su vigencia inmediata, y futura.

Nacido en París en 1930, Jean-Luc Godard llegó a ser el niño consentido, el paradigma supremo, el ídolo más controvertido de la cultura cinematográfica de los años sesenta; radicalizado políticamente después de la Revolución de Mayo, vuelto de repente un enemigo furibundo de la teoría del "cine de autor" de la que él mismo era una comprobación irrefutable, asumiendo posiciones extremas no sólo con respecto a la función del cine sino a su práctica misma, fue desconocido y execrado casi unánimemente por aquellos que antes lo incensaban y sus sucesores; en la actualidad, solitario y aparentemente desalentado, prosigue sus afanes iconoclastas de experimentación y abatimiento de límites expresivos, siempre de espaldas al llamado gran público. Su vasta e intensa obra —5 cortos, 26 largometrajes, 7 sketches y varios filmes inconclusos— puede ser agrupada en varias etapas. La primera, la del primer Godard o "Godard cinefilico-anarquista", iría desde sus cortos de aprendizaje y el estallido de Sin aliento (1959, año del inicio de la Nueva Ola Francesa) hasta Iban por lana (1964). La segunda etapa, la del "Godard crítico de la sociedad de consumo", abarcaría desde La mujer casada (1965) hasta Simpatía por el diablo (1969). La tercera etapa, la del "Godard militante", que incluiría tanto la disolución del realizador dentro del Grupo Dziga Vertov como sus co-direcciones con Jean-Pierre Gorin, empezaría aproximadamente en British Sounds (1969) y concluiría con el efímero retorno de Godard a la industria filmica en Todo va bien (1972). La cuarta etapa, la de una especie de "Godard en multimedia", apenas acabaría de iniciarse con Número dos (1975), un heteróclito y discursivo largometraje con técnicas de video muy desarrolladas y bombardeo de letreros electrónicos que hacen comentarios en combinatorias de poesía concreta sobre la opresión laboral-sexual de tres parejas de "eslavos felices del Sistema" (un matrimonio joven, sus niños, los abuelos), y Aquí y en otra parte (1976), un ensayo en video centrado sobre la "dificultad objetiva" del cineasta para armar un material de cine militante rodado en Palestina (que nada tiene que ver con la "imposibilidad subjetiva" ya confesada en el colectivo Lejos de Vietnam en 1967). Huelga decir que en México jamás han sido exhibidos los filmes godardianos de la tercera y cuarta etapas. Ni esperanzas.

Nacido en Metz en 1933, Jean-Marie Straub jamás ha perseguido, ni conseguido por ningún venturoso accidente, el éxito comercial a lo largo de su muy espaciada vida cinematográfica, pero sus 3 cortos y sus 5 largometrajes le han asegurado un sitio clave dentro de la evolución del cine actual, aunque sólo puedan aquilatar su obra algunos especialistas de buenas antenas. Bastante más inaccesible que Godard, ascético hasta el hermetismo, incluso su primer largometraje sigue resultando hoy demasiado avanzado para el estadio actual del cine narrativo, pues No reconciliados o Sólo la violencia ayuda donde la violencia predomina (1965) era una película antinarrativa, antidramática y antisicológica que condensaba las complicadas tramas de una novela de Heinrich Böll (Billar a las nueve y media) en 53 minutos, con predominio de recitados neutros, campos vacíos y peripecias histórico-políticas de tres generaciones alemanas que se confundían en el tiempo presente. ¿Qué decir entonces de los siguientes pasos al fondo de la heterodoxia narrativa que ha dado Straub con posterioridad en cada experiencia límite distinta, en cada una de las relecturas político-culturales que ha acometido en seguida: su relectura de la música y la vida de Johann Sebastian Bach (Crónica de Anna Magdalena Bach, 1967), su relectura del teatro clásico cornelianos (Othon, 1969), su relectura de la novela antihistórica brechtiana (Lecciones de historia, 1972), o su relectura de la ópera filosófica de Arnold Schoenberg (Moisés y Aarón, 1975) en 82 planos y el nunca terminado tercer acto expuesto en una larga toma de 4 minutos 30 segundos y filmada la obra violando todas las convenciones escénicas del uso del coro como Pueblo y situando la ficción abstracta en las ruinas italianas de Abruzzo y dedicándole todo el conjunto a un líder anarquista alemán en prisión? Por lo demás, aun más feminista en la práctica que Godard, y a semejanza de su compañero de promoción Volker Schlöndorff que ha venido co-dirigiendo últimamente con su esposa Margarethe von Trotta, Straub desde su primer corto (Machorka-Muff, 1963) concibe y realiza plenamente todas sus películas en colaboración con su mujer: Danièle Huillet.

El artículo teórico que ofrecemos a continuación ha sido tomado del número 264 de la alguna vez superinfluyente revista parisina Cahiers du cinéma que ha atravesado por tantas o más etapas evolutivas que Godard: del idealismo subjetivo de los cincuentas, al idealismo objetivo de la onda estructuralismo y del comunismo partidario, pasando por posiciones maoístas, hasta desembocar hoy, perentoriamente, en una suerte de "teoricismo marxista de la era deleuziana", acorde con las necesidades del combate contra la sociedad postindustrial francesa, y que pretende superar al viejo freudo-marxismo de los sesentas.



Straub y Godard (estos nombres, por lo que señalan; en realidad, habría que duplicarlos, o fundir cada uno con algún otro) se sitúan en los dos extremos de la modernidad cinematográfica. Cada uno tiene un cabo del cine; constituyen los dos focos de la elipse en que se ha abierto, aplastado, descentrado, el mundo del cine: lo que hace que ya no pueda hablarse más *del* cine. Descentramiento de Dreyer a Straub. De Rossellini a Godard, descentramiento. Straub vuelve a subir la corriente del cine, remontándose a lo que éste había excluido, teatro, música, ópera, haciendo saltar el círculo cultural de los cine-clubes mediante un efecto de supracultura en el que los especialistas se esfuerzan vanamente por reencontrarse, desenmascarando sus denegaciones (cf. Raffaelli en *Cinéma 75*). Godard, a la inversa, deja huir al cine por los canales que han abierto sus avatares infraculturales, del cine militante a la televisión y al video. En el punto de enrarecimiento al que cada quien llega, delimitan el espectro del cine: Straub ultravioleta, Godard infrarrojo, ambos rondan aterradoramente en el espacio cuyos límites han desbordado, donde creíamos reconocernos a nosotros mismos, donde creíamos ver. Pero, ¿ver qué?

Una cosa que impacta en Straub es ver hasta qué punto le importa la inscripción verdadera. Vemos además todo lo que una crítica maligna y modernista podría hallar de "metafísico" en esa preocupación de verdad. Pero es más interesante investigar de qué manera se produce esta verdad, cómo es pensada, y qué subvierte en el campo visible, en el espectro cinematográfico.

Straub, como Godard, parte del principio siguiente (el cual, como a Godard, lo destina al rechazo, a la abyección, a una especie de santidad): todo el cine es mentira. Todo lo que se hace actualmente

dentro del cine es mentiroso, perverso, fascista, pornográfico. El interés de esta posición radical, de orden ético, es que se expresa en el interior del cine mismo: no es sobreañadida, moralizante, situada en una tribuna o en un discurso reconocido, de derecha o de izquierda (ya sabemos lo fácil, y sin consecuencia, que es hoy hablar de izquierda, incluso revolucionaria, y hacer la antiestrofa del canto del Poder). Straub y Godard son seres del cine, enteramente cosidos a la doble túnica del Neso de las imágenes y los sonidos: es a desgarrarse con el cine a lo que una posición semejante los compromete. Tal es el riesgo, y el engegucimiento, la sordera a que deben responder.

Todo o casi todo lo que se hace actualmente en el cine —y acaso más generalmente en la información y en todos los espectáculos— revela violencia y mentira, fascismo, pornografía. (Es por esto que Godard declaró en Cannes, el año pasado, que las películas pornográficas eran más honestas que las demás.) Podemos formularlo de otra manera: la pornografía es la verdad, da la medida del cine, de la televisión, de la prensa, del teatro actuales, dominantes. ¿Qué es eso de la pornografía? ¿Es escribir el acto sexual? ¿Es prostituir la escritura en beneficio del goce fálico? ¿Es, por medio del programa de un argumento de combinatoria, evocar este fantasma fálico en la congestión y la descarga de los órganos, con el cuerpo de los actores como apoyo y la mirada como objeto? Es lo real sacrificado al efecto de realidad.

Ejemplo: "...El filme doblado engaña. No sólo los labios que se mueven en la pantalla no son los labios que pronuncian las palabras que escuchamos, sino que el espacio mismo se vuelve ilusorio" (Straub, Huillet; entrevista sobre el sonido, *Cahiers*

Godard
Pierrot el loco



du cinéma no. 260-261). Pero gozamos esta ilusión como si fuera real; a este goce —de tipo fálico— se le ha sacrificado lo real. ¿Lo real? El encuentro, el azar, el amor.

Por el contrario: “Cuando filmamos con sonido directo, no podemos permitirnos divertirnos con las imágenes: tenemos bloques que poseen una determinada longitud y a los cuales no puede metérseles tijera así como así, por mero gusto, para obtener efectos. (. . .) No pueden montarse tomas con sonido directo como se montan las películas que van a doblarse: cada imagen tiene un sonido y estamos obligados a respetarlo. Incluso si el cuadro se vacía, no podemos cortar, porque continúa escuchándose, fuera de campo, el ruido de pasos que se alejan. En una película doblada esperamos únicamente que la última parte del pie salga de campo para poder cortar” (Id.)

No meter tijera por mero gusto, para obtener efectos: he ahí lo que separa de la pornografía. “Respetar lo real”: he ahí lo que a la vez unifica y divide a Straub y Godard a *Moisés y Aarón* y *Número dos* (o *Aquí y en otra parte*).

Pero, ¿qué es este respeto, qué es este real? ¿No estaremos nadando aquí en plena metafísica? ¿No nos hemos desvivido en *Cahiers* por inculcar que el “respeto a lo real” era el peor de los barcos idealistas? Todo depende de lo que entendamos por “respetar” y por “real”, todo depende de la manera en que se aborde el problema.

Lo real no está hecho principalmente para ser visto. Así es como lo aprehenden Godard y Straub, al revés de como lo hacen los medios masivos. No principalmente para ser visto, y retirado de una discreción esencial que siempre le ha faltado al cine. Como en *Número dos* cuando ella se agita, sola, en su recámara, y él entra, “¿nos acariciamos?”, y ella

Godard
Iban por lana



le dice lárgate. Escena espléndida, y que lo dice todo.

Luego entonces, lo negro en *Número dos* o en *Aquí y en otra parte* no son de ninguna manera las tinieblas de la muerte, la nada; nada de eso. Es la condición del surgimiento de otra cosa, de algo que no es el goce estúpido y opresivo del ojo macho, del “¿nos acariciamos?” —y esta otra cosa, lo sabemos, es una voz, una voz de mujer: Ves, Pierrot, dijo ella, ves, pero no me escuchas.

Deberíamos saber ya en *Cahiers* que lo negro en la pantalla, para Godard, es lo contrario de la muerte y de la desolación: deberíamos dejarle este tipo de interpretación a *Positif*, que se ubica muy bien con él, entre Altman y Makavejev, el pequeño maloso y el gran abracadabrante del goce viril. Lo negro es el goce integral. Es lo que podemos hacer de más gozoso en el cine, con el cine. Lo cual no quiere decir (precisión para uso de abusados) que el fin del fin cinematográfico sea la pantalla en negro con una banda sonora muy rica. No: sino agujerear el desfile de la imagen de esta noche de tinta y de pupila, en que se hace y se deshace letra a letra el sentido, en que lo gozable del sentido lo que aparece, pero entonces: nada que tragar, nada que retener, el cine por fin deja libre a la memoria. La muerte, si ustedes quieren, la pulsión de muerte, tanto como la quieran, pero no como ese enorme paquete negro que espera la vida al final de su curso, todo lo contrario: como infinita sucesión de pequeñas muertes ultrarrápidas, como esas centenas de orgasmos de que son capaces las mujeres, y que materializa cada letra del engranaje electrónico en donde se descompone el cuerpo total de la palabra. El cine de Godard es el único en que eso no deja de gozar.



Straub Crónica de Anna Magdalena Bach



Y Straub es similar, sólo que al contrario. Su pasión de lo auténtico desemboca en efectos inversos, en descripciones petrificadas y medusas. Algo por el estilo de: "Et in Arcadia ego", porque, ahí también, es el goce quien habla, en forma de enigma. Hay que vérselas con bloques, dicen ellos (Straub y Huillet, no existe razón para no citar a Danièle Huillet), a los que no podemos meterle tijera así como así. Incluso están hechos justamente para eso: para desafiar y dejar estupefacto al juego de las tijeras. Por ejemplo, la dedicatoria "Für Holger Meins" pintada sobre un bloque de planos como epígrafe de *Moisés y Aarón*, es lo que acabó por tomar para los Straub la mayor importancia dentro de la película, justamente porque la gente que se molestó, pensando que ese cabello nada tenía que hacer en la sopa de la cultura, pretendía cortarlo. Podemos verlo todo, hemos aprendido a soportar el verlo todo, a gozar viendo todo, y por qué no ese cadáver esquelético de las prisiones de Helmut Schmidt, evocador de otro tiempo y de otro drama, distintos de los que describe la ópera de Schoenberg —a menos, a menos que no sea exactamente de eso de lo que se habla ahí diagonalmente... Hemos aprendido a gozar viéndolo todo (la pornografía, siempre), por qué eso no, sino en su lugar, y según las reglas, la *circunstancia*, el discurso de circunstancia. Pero la breve invocación del nombre de Holger Meins, de la gran escritura straubiana lanzada a través de la pantalla, esta invocación lacónica sobrepasa la medida. ¡No mezclen a Schoenberg con eso! ¡Y por qué no, ya que él se ocupó de eso? "¡Sacrificios sangrientos! ¡Sacrificios sangrientos! ¡Sacrificios sangrientos!"

Es pues de esto lo que se trata en Godard y en Straub: fascismo y representación. No de la repre-

sentación como "sistema", como "metafísica", sino de ese alimento ofrecido al ojo como si fuera lo real, la representación que, en todos los sentidos del término, *cocina* lo real, lo sacrifica al tiempo que lo produce para el ojo. A este becerro de oro es a quien nos sacrificamos. Por el placer. Contra el goce.

Ahí donde se goza es en el agujero de la representación, en el fuera de campo, en el campo negro, en el campo blanco, en el campo vacío. Este agujero es la condición del surgimiento, por fin, del cine hablado, del cine invocante. Es la abertura en blanco de *Moisés y Aarón*, que disuelve al oro con el becerro, "imagen de la incapacidad para capturar lo ilimitado en una imagen" —agujero blanco que el cine clásico se esforzó siempre por tapar, reañadiéndole a lo real tanto la profundidad como los figurantes, y sin duda no es por azar que *Los diez mandamientos* sea la peor película de Cecil B. De Mille, ya que es ante el Aleph, evidentemente, donde este cine paranoico se desploma. Es la pantalla en negro de *Número dos* o de *Aquí y en otra parte* lo que reemplaza a la belleza del rostro de la mujer —agujero negro donde se escucha la voz despótica del realizador y aquella, femenina, no localizada, que desnuda al poder: "...Por añadidura, ella es bella, y ante eso, te callas. Pero de este tipo de secreto al fascismo, ¡se llega pronto!"

He aquí un tipo de movimiento diferente del que nos bastaba hasta ahora, una impugnación interna, un desgarramiento, una inestabilidad, una turbulencia fundamental que es introducida en el cuerpo pleno del cine, a lo largo de la grieta abierta entre las dos bandas, la del sonido y la de la imagen. No se trata de fetichizar esta pantalla negra o blanca, este *no-plano*, tumba sin fondo para el ojo, ni la voz



Straub
El no reconciliado Schrella

en *off* —debería decirse *voz en off-off*— que hace surgir extendiendo el espacio cinematográfico hasta el infinito. Sería apresurado, ya está hecho, casi. Es conveniente, por el contrario, mostrar la movilidad, la potencia que recibe de todo ello el lenguaje cinematográfico al desencadenarse así.

Desencadenamiento² es la palabra clave, el vocablo programa del cine de Godard. Es también un problema del tiempo: el tiempo de las cadenas, como lo señala *Aquí y en otra parte*: cadenas de prisioneros, cadenas de planos, cadenas de significantes, cadenas de cines, cadenas hoteleras, todas las cadenas que encadenan extrañamente, paradójicamente, el significante “cadena” (el significante del significante) y el montaje del filme (secuencia “¿Cómo es una cadena?”). Pero si el montaje es esa operación, extremadamente constringente, (que en el cine es la profesión más astringente, y también la más explotada), de encadenamiento, de ajuste, de soldadura —operación que evoca a la vez el trabajo en cadena, el cincelado artesanal y el paquete envuelto para regalo—, lo que hace con él Godard es enteramente otra cosa. No sólo porque introduce al montaje en la superficie-imagen gracias a la aportación electrónica (algo que en el cine nadie había hecho antes de él), sino más ampliamente y más decisivamente porque el montaje en Godard ya no es una operación necesariamente secundaria, constreñida y servil, sino propiamente la operación soberana del filme.

Es propiamente el montaje de la pulsión, en el sentido en que Lacan dice que si hay algo que se asemeje a la pulsión, es el montaje, a un montaje que se presenta como si no tuviera ni pies ni cabeza, a la manera de un collage surrealista, un montaje que no se refiere a la finalidad, y que se caracteriza por “el salto, sin transición, de las imágenes cada

Straub
Machorka-Muff



Straub No reconciliado



vez más heterogéneas entre sí” (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*).

Un montaje semejante tiene necesariamente algo de soberano, con respecto a cualquier sintagmática de tipo narrativo, sometida a efectos de causalidad y de continuidad. Pero al mismo tiempo algo suelto, abierto, sicótico (el agujero, otra vez) que desalienta, aburre y quizás asusta. No nos reencontramos ahí. Nos reencontraríamos si ese desencadenamiento no narrativo de la doble banda fílmica respondiera a una desbandada del principio del placer, tipo “*underground*”, al puro y simple espejo de la imagen y del sonido que tanto le gusta al señor Lyotard porque ya no podemos disfrutar con la *mimesis*. No es eso. La operación godardiana sobre las imágenes y los sonidos nada tiene que ver con ese sensualismo insípido que cree haberse liberado de la “representación”. Por el contrario, el trabajo de Godard es un desmontaje, un desmembramiento, un desencadenamiento de la representación, no, de *las* representaciones que los aparatos de seducción (cartel, prensa, televisión, cine) producen y organizan para la circulación *dentro del orden* de los deseos. El “todo” suscitado al deseo por estas representaciones (el todo con que podemos gozar, que podemos saber, etc.) se encuentra ahí sometido al orden del fragmento, la inmensidad imaginaria del “en otra parte” (todo lo que está en otra parte: el objeto de la representación) se encuentra ahí reevaluado por el orden del “aquí”, el cine godardiano es una búsqueda cruel, mortificante, de la localización, al mismo tiempo que un inagotable trabajo, exultante, de la multiplicidad, de la diseminación, el *gayo saber* de que todo está allí, al alcance de la mano, en fragmentos innombrables. Es preciso saber que no estamos allá, en otra parte, en cualquier SAS, sobre

el teatro palestino, sino aquí, en casa, delante de la tele: y es ahí, en esa situación riesgosa, donde sería preciso huir a cualquier precio dentro del sueño, dentro de la profundidad ilusoria del puesto, o dentro de la profundidad no menos ilusoria de la pantalla; es ahí donde se encuentra la oportunidad de cambiar algo, comenzando con la forma regulada y repetitiva en que se nos administra el sueño. Comenzando con la ficción de esa profundidad.

No es que el trabajo de Godard sea un achataamiento, un aplanamiento (aplanamiento, por ejemplo, escenográfico, que remite a cierta vanguardia: las películas de Syberberg). Torcer y rizar la doble banda fílmica como cinta de Moebio monofásica (esto que se dice y esto que se muestra, aquí y en otra parte, jamás se encontrarán, salvo *teatralmente* en el corto-circuito del cine), es más bien abrir al cine a un sin-fondo y a un sin-fin, como procede Godard; al sin-fin del discurso impugnador, de la voz femenina no localizada (la única que escapa a la localización, de localizar las otras), al sin-fondo de la pantalla en negro, del no-plano que hace surgir todos los planos y los absorbe sin cesar.

Extraña proximidad, extraña diferencia sobre este punto entre Straub y Godard. Entre Straub que, dos o tres años antes de *Moisés y Aarón*, viajó a Egipto para rodar únicamente dos planos de menos de dos minutos cada uno, con el objeto de insertarlos en el filme ulterior y preconcebido desde hacía mucho tiempo. Y Godard que va a Líbano a rodar miles de metros de película para un filme palestino llamado *Victoria* que deja penosamente inconcluso y cuyas ruinas analiza, cinco años después bajo el título de *Aquí y en otra parte*. Extraña proximidad en la inquietud histórica, que propone al judaísmo y a la "cuestión palestina" una interrogación quemante, que hace arder la película. Extraña diferencia, extra-

ño parecido en la relación entre uno y otro en cuanto a la imagen: el fuego blanco de *Moisés y Aarón* que la atiza con una abertura en blanco, el fuego negro de *Número dos* y *Aquí y en otra parte* que la anula para que surja *la misma cosa*: la voz que la causa y a la que enmascara. Para desenmascarar a esta voz despótica que se oculta en la zarza ardiente de la imagen, para despojarla del poder con que ella oprime: sacrificios sangrientos. Moisés y Aarón: es tanto el uno como el otro, el uno dentro del otro, el uno arruinado en la ruina del otro lo que la operación Straub o Godard manifiesta. Moisés, Aarón idéntico combate: el combate de la mirada y de la voz que uno y otro se ocultan, uno y otro rivalizando en el poder. Idéntico combate para asegurar la permanencia de la ley.

Y Straub, Godard, idéntico combate: idéntico combate para abrir el agujero que ríe con esa vieja ley del padre muerto, dividiendo la mirada y la voz, y entablando en el juego del plano vacío (blanco o negro) y del sonido desplazado (directo o en *off*) la vieja complicidad fálica de la mirada y de la voz, de lo impronunciable y de lo oculto.

Notas

1 Sin hablar del odio. Es así que nadie se sorprenderá al descubrir, en *Positif* no. 176, a un tal Garsault, después de haber comparado a *Número uno* con *Papá, mamá, la criada y yo* y con *Las galletas de Pont-Aven*, y a Godard con Anouilh, "otro refugiado de Suiza" (ya se ve el nivel), acusar a Godard de proponer "una visión del individuo al nivel de lavabo, del bidé, del desagüe o del ojo de la cerradura". Esta acusación no es nueva. La encontrábamos ya, a propósito de *Sin aliento*, bajo la pluma del señor Bardèche, otro progresista, en su *Historia del cine* (colaborador Brasillach): "Buvard y Pécuchet en un hotel de paso, dejando correr entre dos ruidos de lavabo, un diálogo insípido, interminable". Pero la acusación tampoco es nueva en el sentido en que es una constante y en cierto modo el signo, el síntoma más clásico de la crítica reaccionaria en contra de la modernidad: eso es sucio. Lo más chistoso es que el tal Garsault no lo ignora, pero mediante un efecto típico de proyección y de conjuración, se lo imputa al discurso de Godard. Remite a Drumont hablando de Zola. Es extraño que no se haya planteado la pregunta: si Godard es Drumont, ¿quién es pues Zola?

2 Digo bien un desencadenamiento de las representaciones dominantes. Desencadenamiento no es desconstrucción, ni tampoco es una desviación. La desviación, puesta de moda por los situacionistas (para los cuales, por lo visto, Godard es un débil, pero a quien, como recompensa, odian y desprecian: el más cretino de los suizos prochinos), es la operación más conveniente y más segurizadora que existe, ya que es la técnica misma del discurso publicitario. La desviación de las representaciones para nada sirve, salvo para esto: para que el receptor se sienta inteligente. Es el régimen del "segundo grado", esa perversiñcita de las clases intelectuales y su tontería propia. Es por ahí donde aman, donde aman intensamente al capitalismo. Este es el caso de los situacionistas. Prácticamente no puede hacerse ya, ni verse, una película, sin que no exista un segundo grado. La fuerza de Godard (y de modo similar la de Straub) consiste no sólo en despreciar soberanamente todo régimen de segundo grado, todo metalenguaje (la voz en *off* godardiana no funciona como metalenguaje), sino en no ofrecer asideros. De ahí el odio.

Straub
No reconciliado

