

DOS O TRES COSAS QUE SÉ DE ELLA: DE LA CRÍTICA DE LA CIUDAD A LA CRÍTICA DEL LENGUAJE

Guillermo Jajamovich
Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)
guillermoja@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone indagar en torno a algunas vinculaciones entre ciudad y cine en la obra de Jean-Luc Godard a partir de su película "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1966). En este camino, haremos uso de los trabajos de algunos directores, investigadores y críticos tanto locales como extranjeros que analizan la obra de Godard quienes nos ayudan a comprender la ruptura producida por el director francés junto a un grupo más amplio de directores al interior de la historia del cine. En esa dirección nos apoyaremos en trabajos de Gilles Deleuze, Susan Sontag, Roman Gubern y en el contexto local, Rafael Filippelli y otro grupo de directores y críticos que tienen a la revista Punto de Vista, entre otras, como foro de discusión.

En el presente trabajo iremos viendo cómo las relaciones entre ciudad y cine no se circunscriben únicamente al modo en que el cine representa la ciudad: en esa dirección consideraremos algunos elementos formales del cine que se vinculan a la tematización de la ciudad guiándonos por la hipótesis sostenida por Rafael Filippelli quien sostiene que, paradójicamente, a mayor subordinación del cine al objeto ciudad, se produce una mayor autonomía del mismo.

Palabras clave: cine – ciudad – Godard.

"Pero seguramente, Monsieur Godard- se cuenta que dijo el exasperado Franju-, usted admitirá por lo menos que es necesario que sus películas tengan principio, nudo y desenlace". "Desde luego- respondió Godard. Pero no necesariamente en ese orden..."
(Sontag, 1985:168)

Introducción

El presente trabajo se propone indagar en torno a algunas vinculaciones entre ciudad y cine en la obra de Jean-Luc Godard a partir de su película "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1966) (1). En este camino, haremos uso de los trabajos de algunos directores, investigadores y críticos (2) tanto locales como extranjeros que analizan la obra de Godard quienes nos ayudan a comprender la ruptura producida por el director francés junto a un grupo más amplio de directores al interior de la historia del cine: ruptura que no se circunscribe a una única película (3). En esa dirección nos apoyaremos en trabajos de diferente procedencia tales como los de Gilles Deleuze (1987), Susan Sontag (4) (1985), Roman Gubern (1974) y en el contexto local, Rafael Filippelli (1986, 1987, 1992, 1993, 1999, 2006) y otro grupo de directores y críticos que tienen a la revista Punto de Vista, entre otras, como foro de discusión.

En el presente trabajo iremos viendo cómo las relaciones entre ciudad y cine no se circunscriben únicamente al modo en que el cine representa la ciudad: en esa dirección consideraremos algunos elementos formales del cine que se vinculan a la tematización de la ciudad guiándonos por la hipótesis sostenida por Rafael Filippelli quien sostiene que, paradójicamente, a mayor subordinación del cine al objeto ciudad, se produce una mayor autonomía del mismo (5).

En este camino intentaremos distanciarnos de aquellas miradas que se limitan a analizar los films como medio para comprender algo exterior a los mismos, como simple testimonio, por ejemplo, de las transformaciones urbanas ocurridas en París (6).

(Algunos) Elementos de un cine moderno

Si bien sostiene que es problemático definir los elementos formales o temáticos que trazan una línea divisoria entre el cine clásico y el moderno, Filippelli (1992) en un artículo que trabaja en torno al cine moderno en Godard y Antonioni precisa algunas cuestiones al respecto (7): en primer lugar "la acción, entendida como desarrollo de la historia, deja de ser el hilo conductor de lo que sucede en el film..." (Filippelli, 1992: 31).

En segundo lugar, plantea que el nuevo tipo de imagen (8) "...implica personajes de nuevo tipo que se transforman en algo así como espectadores de lo que sucede (...) esos rasgos narrativos y de imagen requerían un nuevo tipo de actuación..." (Ibíd). Un nuevo tipo de personajes para un nuevo cine dirá Deleuze: un nuevo tipo de actores "...los 'actores médiums', capaces de ver y hacer ver más que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo..." (Deleuze, 1987: 35 T2). También cuando hablábamos de la cuestión del nuevo tipo de personajes que necesita este tipo de cine, nos topamos con elementos de autoreflexión, por ejemplo cuando la voz en off de

Godard presenta a la actriz, Marina Vlady para inmediatamente volver a presentarla como Juliette Janson, el personaje que ella "representará".

En tercer lugar plantea que "...la nueva imagen quiere documentar, registrar y describir, pero no en sentido clásico, porque en ella lo real y lo imaginario, lo subjetivo y lo objetivo se vuelven indiscernibles; no confusos, precisamente, sino colocados en un borde donde la decisión sobre su naturaleza aparece como problema (...) Son imágenes puras, literales, sin metáforas (...) son imágenes directas del tiempo..." (Filippelli, 1992: 31-32). A propósito de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, Deleuze sostiene que "...lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndolo entrar 'en el interior' de la persona o del objeto..." (Deleuze, 1987: 25 T2).

El deambular de los personajes que Godard presenta por medio de cortes discontinuos marcan, según Filippelli, la aparición de una imagen sonora "...que pone en crisis la norma de continuidad espacial y temporal del cine clásico que había intentado y seguía buscando la ilusión de una continuidad basada en la acción y en las convenciones del montaje como transcurso indirecto del tiempo..." (Filippelli, 1992: 32) (9). En otros términos y ligándolo a operaciones realizadas en otras artes, Sontag (1985) caracteriza la ruptura de Godard del siguiente modo: "...es un 'destructor' deliberado del cine (...) Su actitud respecto de las reglas consagradas de la técnica cinematográfica como el corte discreto, la coherencia del punto de vista y la claridad argumental, es comparable a la actitud de Schoenberg respecto del lenguaje tonal (...) o a la actitud de desafío que adoptaron los cubistas frente a reglas sacralizadas de la pintura tales como la figuración realista y el espacio pictórico tridimensional..." (Sontag, 1985: 161). En lo que Sontag llama una retórica de la desorientación, que en "Dos o tres cosas que sé de ella" comienza por el propio título ya que elle/ella puede aludir tanto a la región parisina como a la prostituta representada por Marina Vlady, existen diferentes técnicas específicamente sensoriales que fragmentan la narración cinematográfica: "...así es como funciona la mayoría de los elementos familiares de la estilística visual y auditiva de Godard: los cortes rápidos, el empleo de tonos inconexos y tonos relámpago, la alternancia de tomas soleadas y grises, el contrapunto de imágenes prefabricadas (señales, pinturas, carteleros, tarjetas postales, posters), la música discontinua..." (Sontag, 1985: 177).

En la elección en torno a la forma de narrar más allá del cine clásico se desarrolla el momento reflexivo que suspende el argumento y pasa a la reflexión en torno a la problemática de las interferencias entre las imágenes y el lenguaje presentando la vida actual como caricatura. La narración reflexiona sobre sí misma presentando la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. Las palabras nunca dicen lo que quiero decir, dirá Juliette en la peluquería mientras le lavan el pelo y arreglan sus uñas. Godard, con su voz en off susurrada, problematiza la relación entre lenguaje y mundo: el lenguaje no alcanza a describir una imagen en sí misma, la proliferación de signos le hacen dudar del lenguaje, inundan de significados y hacen dudar de lo real en vez de separarlo de lo imaginario, los objetos aparecen como lazos entre sujetos, la objetividad aplasta y los objetos existen más que la gente (10). Así también, la voz en off de Godard no logrará identificar el color del pelo de Juliette y se equivocará sobre sus acciones y por otro lado el montaje del film acumulará diferentes ángulos sobre una misma situación y el film no dejará de interrogarse sobre sus modos de representación (Oubiña, 2000). Por otro lado los efectos del sonido y ruidos tales como los de autopistas y grúas pueden llegar, por momentos, a dificultar la comprensión de diálogos (11).

Según Deleuze en el objetivismo descriptivo que anima una serie de films que van desde *deux ou trois choses que je sais d'elle* a *Sauve qui peut (la vie)* "...la reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también sobre su forma, sobre sus medios y funciones, falsificaciones y creatividades, sobre las relaciones que en ella mantienen lo sonoro y lo óptico..." (Deleuze, 1987: 22 T2). Incluso llegan a superponerse dos voces: en algunos momentos la voz del susurro de Godard se desarrolla al mismo tiempo que la de Juliette. Desde la perspectiva de Sontag (1985) esto se vincula a una estrategia que consiste en superponer diferentes voces para superar la narración en primera persona y la narración en tercera persona.

La cuestión de la reflexión del arte sobre sí mismo es un elemento también señalado por Sontag quien da cuenta "...del desarrollo de una tendencia consolidada de las artes a volverse más conscientes de sí, más referidas a sí mismas. Las películas de Godard, como todo conjunto de obras importantes ceñidas a los cánones de la cultura moderna, son sencillamente lo que son y también son acontecimientos que empujan a su público a reconsiderar el sentido y la magnitud del arte que representan: no son sólo obras de arte, sino actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad total del público..." (Sontag, 1985:163). La presencia de Godard a través de su voz en off refuerza el carácter autoreferido y autoreflexivo de sus películas (12).

Otra característica que señala Sontag (1985) de la obra de Godard es su esfuerzo de hibridación a partir de mezclas despreocupadas de tonalidades, técnicas y técnicas narrativas. Por el lado de los "contenidos" en "Dos o tres cosas que sé de ella" nos topamos con alusiones que van desde Heidegger hasta imágenes de la cultura de la moda, desde la estética de la televisión en torno a entrevistas filmadas en primer plano frontal y plano y medio hasta voces en off susurradas que indican la presencia de Godard en el film. Otro elemento en esta dirección es la alternancia de tomas con sonido y tomas mudas.

Ciudad y lenguaje

La tematización de la ciudad en “Dos o tres cosas que sé de ella” presenta, como ya vimos, un paralelismo: ella/elle es la región parisina y también la prostituta (13). Las consecuencias urbanas de las reformas de De Gaulle en París tienen un análogo en la mujer prostituida: tanto la ciudad como Juliette, cambian, se maquillan, se prostituyen. La construcción de autopistas, el empleo de grúas, las construcciones y sus sonidos dan cuenta de una ciudad que cambia. La prostituta también aparece como voz que denuncia. Ella compra ropa mientras la ciudad se maquilla y expulsa a los pobres; se prostituye para comprarse esa ropa: no lo hace para sobrevivir sino para adquirir más bienes de consumo; de todos modos aquí, en Godard, no hay una crítica moral a la prostitución sino que trabaja la temática en otra dirección.

La reflexión sobre la ciudad deviene en reflexión sobre el lenguaje y también, desde ya, sobre el lenguaje cinematográfico: como ya vimos, la proliferación de signos en la ciudad llevaba a la duda sobre el lenguaje. El cuestionamiento de la sociedad industrial capitalista se da junto al cuestionamiento del lenguaje. Las referencias a Heidegger van en ese sentido: el lenguaje como casa que el hombre habita pero estamos frente a la pérdida del lenguaje como casa al mismo tiempo que se está en una crisis de vivienda. La propia Juliette vive en los desoladores bloques de departamentos baratos.

Documental / ficción

Otro elemento señalado por diversos analistas es la relación en Godard entre el documental y la ficción (14). Por momentos existen en la película aquí analizada referencias a las crisis políticas del momento a través de De Gaulle, Vietnam: se trata de referencias que aparecen de diversos modos ya sea a través de la voz susurrada de Godard o, por ejemplo, a través del audio que escucha el esposo de Juliette a través de radiotransmisores. Según Filippelli (1992) Godard trabaja en el límite, muchas veces indiscernible, que separa al documental de la ficción en un movimiento que “...oscila entre filmar las apariencias y criticar la ilusión de las apariencias...” (Filippelli, 1992: 34). Por su parte Sontag (1985) ve en este film elementos de tonos desapasionados del documental estricto y la cuasi sociología. En esta línea, el final de la película es bastante ilustrativo: la voz en off de Godard aparece como punto cúlmine del conflicto entre esencia y apariencia: “oigo los anuncios en la radio. Gracias al aceite Esso voy tranquilo por el camino del ensueño y me olvido del resto. Olvido Hiroshima, olvido Aushwitz, olvido Budapest, olvido Vietnam, olvido la crisis de la vivienda. Olvido el hambre en la India. Olvido todo, sólo quedo a cero. Y de ahí tengo que empezar” (15). Finaliza luego de aquellas oraciones con la imagen de productos de consumo posados en el pasto (16).

Cine y literatura

Retomando la vinculación con otras artes hay una temática que aparece de distintos modos en “Dos o tres cosas que sé de ella” y en la filmografía de Godard: nos referimos a la cuestión de los vínculos entre cine y literatura. No podremos aquí desarrollar la cuestión en extenso, sin embargo nos interesa señalar algunos puntos al respecto. En la película que aquí analizamos, vemos libros y literatura de múltiples modos: tapas de libros, personajes leyendo, y en forma más “exagerada” dos personajes frente a una pila de libros, uno de ellos escoge libros al azar y también, azarosamente, lee frases mientras el otro personaje copia lo que aquel otro va leyendo.

Sontag (1985) nos da una clave que nos permite dar sentido a la amplia presencia de literatura en el film: “...para que el cine pueda absorberla, la literatura debe ser desmantelada o dividida en unidades irregulares; entonces Godard, puede apoderarse de una porción del ‘contenido’ intelectual de cualquier libro (de ficción o no ficción); escoger del acervo público de la cultura cualquier diagnóstico del malestar contemporáneo que sea pertinente, por el tema, a su narración, aunque no sea coherente con la capacidad psicológica o la competencia mental de los personajes, ya demostrada...” (Sontag, 1985: 165).

Ampliando el espectro a otras artes, Oubiña (1999) sostiene que Godard nunca deja de pensar como un cineasta y que cuando se remite a la música, la pintura o la literatura “...no es porque se considere al cine como una manifestación subsidiaria o incompleta, sino como un arte que puede dialogar con otros porque ha conquistado su autonomía...” (Oubiña, 1999: 18).

(a modo de) Conclusión

En el presente trabajo hemos recorrido algunas características del cine de Godard y su ruptura con el cine clásico a partir de su película “Deux ou trois choses que je sais d’elle”. Desde aquel film hemos interrogado el modo en que se tematiza la ciudad intentando evitar una lectura “contenidista” o “exterior” del mismo (17). La tematización de la ciudad, apoyados en las hipótesis de Filippelli, nos llevó a la reflexión sobre la cuestión de los lenguajes (cinematográficos, también), sus (im)posibilidades y límites: sobre la forma en que el film se interroga sobre sus modos de representación. En ese recorrido, como ya vimos, nos hemos apoyado en trabajos de diversa procedencia. Al mismo tiempo hemos intentando considerar las limitaciones que presenta el

análisis de la obra de Godard a partir de un único film.

Notas

(1) "Dos o tres cosas que sé de ella" es el largometraje decimotercero de Godard. Sin contar algunos cortometrajes que preceden a esta película, los previos a la misma son: 1 A bout de souffle (1959), 2 Le petit Soldat (1961), 3 Une femme est une femme (1961), 4 Vivre sa vie (1962), 5 Les carabiniers (1963), 6 Le mépris (1963), 7 Bande à part (1964), 8 Une femme mariée (1964), 9 Alphaville (1965), 10 Pierrot le fou (1965), 11 Masculin, Féminin (1966), 12 Made in U.S.A. (1966). Aquí no podremos desarrollar la temática del lugar de "Dos o tres cosas que sé de ella" en el contexto más amplio de obra de Godard. En ese sentido remitimos a la discusión de Filippelli (2006) con Mc Cabe en torno a la periodización de la obra de Godard donde se debate el alcance de las rupturas y las continuidades en la obra del cineasta francés. En el orden de las continuidades Filippelli menciona, por ejemplo, el uso de los colores azul, rojo y blanco así como la atención a los signos de la vida moderna. Otro tipo de advertencia en torno a la periodización de la obra de Godard puede encontrarse en Gubern, 1974.

(2) No abordaremos aquí la temática de las relaciones entre la crítica y la producción cinematográfica, sin embargo cabe resaltar que previamente a sus largometrajes y paralelamente al trabajo en torno a algunos de sus cortometrajes, el propio Godard tuvo un papel de crítico en la revista Cahiers du Cinéma. Sosteniendo la continuidad entre su labor de crítico y de realizador, Godard sostiene que "...A fin de cuentas, para nosotros, hacer nuestro primer film era escribir en Cahiers. Cuando apareció mi primer artículo en Arts, fue tan importante para mí como cuando realicé A bout de souffle..." (en Gubern, 1974: 13).

(3) En una periodización en torno a los momentos de crisis de la imagen-acción Deleuze sostiene que donde primero comenzó fue en Italia alrededor de 1948 en torno al Neorrealismo, seguida de Francia hacia 1958 en torno a la Nouvelle vague francesa y Alemania hacia 1968 en torno al nuevo cine alemán.

(4) Si bien la edición con que trabajamos es del año 1985, el trabajo de Sontag sobre Godard es de febrero de 1968. A esa altura Godard ya había estrenado, luego de "Dos o tres cosas que sé de ella", "La Chinoise" y "Week-end". Existen, por otro lado, artículos previos de Sontag en relación con Godard por ejemplo "Vivre sa vie, de Godard" al interior del libro "Contra la interpretación" publicado previamente al estreno de "Dos o tres cosas que sé de ella".

(5) Algunos elementos de aquella hipótesis pueden encontrarse en Filippelli (1999): allí sostiene la ligazón entre cine y ciudad y presenta, brevemente, algunas de las modalidades de dicha relación que fueron cambiando históricamente "...de la frontalidad de Lumière, pasando por la construcción a través del montaje en Eisenstein y la invención de ciudades por el expresionismo alemán, hasta la reproducción mimética de los films de Hollywood y la emergencia de la ciudad social real a partir del neorrealismo italiano..." (Filippelli, 1999: 25). Filippelli plantea la posibilidad de una historia del cine cuyo eje sea el acercamiento al espacio urbano, "...una voluntad de conquista del escenario fundamental de la modernidad, conquista que el cine lleva implícita en su naturaleza, no sólo por ser él mismo un producto de la modernidad, sino, y ante todo, por su potencial referencial y analógico. Al plantearse como problema la mostración de la ciudad, el cine se replantea sus propias posibilidades como lenguaje..." (Ídem).

(6) Se trataría, entonces, de ir más allá del "contenidismo". (Filippelli, 1986)

(7) En el trabajo de Filippelli es indudable la "influencia" de la obra de Deleuze (1987) en torno al cine.

(8) Deleuze habla de cinco caracteres aparentes de la nueva imagen: "...la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot..." (Deleuze, 1987: 292 T1).

(9) Para analizar las diferencias en torno al lenguaje cinematográfico en el tipo de imagen que propone el cine moderno en relación con otros previos y la distinta forma de recepción que sugieren puede verse Filippelli, 1987. A diferencia del cine de montaje donde el espectador sigue una sola dirección, en el plano secuencia planificado en profundidad de campo está implicada una actitud más activa y una participación del espectador en la puesta en escena ya que se juega con la ambigüedad posible de las imágenes.

(10) Se trata esta de una problemática largamente recorrida en el terreno de la filosofía con exponentes como el alemán Georg Simmel, quien analiza la hipertrofia de la cultura objetiva frente a la atrofia de la cultura subjetiva. Aunque también hay espacio, como sostiene Sontag (1985) para que los objetos introduzcan un elemento de belleza plástica: así aparecen las imágenes del encendido del cigarrillo y las burbujas en movimiento de la taza de café.

(11) Gubern ve en el uso de estas técnicas documentales un ejemplo más de lo que considera las paradojas estéticas de Godard ya que "...las técnicas documentales acaban por desembocar en una 'falsedad' dramática de acuerdo con nuestros códigos de naturalismo cinematográfico. El realismo documental de la grabación directa de sonido asume finalmente en sus films una intolerable dimensión antinaturalista, violando de un modo irritante las normas y convenciones del 'cine realista, en el que los diálogos adquieren función de protagonista sonoro y cuyo nivel de audibilidad y comprensión ha de ser óptimo..." (Gubern, 1974: 50). Sin embargo, concluye Gubern también hay allí una preocupación rigurosamente realista ya que lo que estaría intentando Godard es, precisamente, reproducir las malas condiciones de la comunicación verbal en el mundo urbano e industrial.

(12) La presencia de Godard en sus propias películas se da de diferentes modos: ya sea a partir de su imagen o su voz como en "Dos o tres cosas que sé de ella". Esta temática puede profundizarse en Filippelli (2006) y en Beceyro, Raúl; Filippelli, Rafael; Hevia, Hernán; Kohan, Martín; Myers, Jorge; Oubiña, David; Palavecino, Santiago; Sarlo, Beatriz; Schwarzbock; Silvestri, Graciela (2005).

(13) Godard trabaja en torno a la prostitución en varios de sus filmes, entre los que podemos nombrar el corto "Une femme coquette", "Vivre sa vie", y "Une femme mariée". En relación con esta temática y al film aquí analizado, Godard sostiene que "...la anécdota que describe enlaza, en el fondo, con una de mis ideas más arraigada. La idea de que, para vivir en la actual sociedad de París, se está obligado, a cualquier nivel, a cualquier escalón que sea, a prostituirse de una manera o de otra, o a vivir según leyes que recuerdan a las de la prostitución..." (en Gubern, 1974: 93).

(14) En esa dirección cabe recordar que "Dos o tres cosas que sé de ella" nace a partir de una encuesta publicada en 1966 por Claude Vimenet en Le Nouvel Observateur sobre la prostitución en los grandes bloques urbanos de París (Gubern, 1974).

(15) Aquí no desarrollamos la temática del vínculo entre cine y holocausto: artículos críticos y entrevistas a Godard en torno a esa temática pueden encontrarse, entre otros espacios, en la revista pensamiento de los Confines Nro. 6 (primer semestre de 1999) y Nro. 7 (segundo semestre de 1999).

(16) Otro elemento en torno a la relación documental – ficción lo hemos desarrollado en la nota al pie 11, en relación con el uso de técnicas documentales

donde la hipertrofia de sonidos impide en algunos casos la audibilidad de los diálogos.

(17) En 1859 el propio Marx ya advertía, a propósito del arte griego, los problemas de las interpretaciones meramente sociológicas del arte: "...la dificultad no estriba en entender cómo el arte y el epos de los griegos están ligados a determinadas formas de desarrollo social, la dificultad estriba en entender cómo aquel arte y aquel epos siguen proporcionándonos un placer artístico..." (en Gubern, 1974: 12).

Bibliografía

Bazin, André *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, (1990).

Beceyro, Raúl; Filippelli, Rafael; Hevia, Hernán; Kohan, Martín; Myers, Jorge; Oubiña, David; Palavecino, Santiago; Sarlo, Beatriz; Schwarzbock; Silvestri, Graciela "Cine documental: la primera persona" en *Punto de Vista*, Nro. 82, Buenos Aires (2005).

Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós Comunicaciones (1987).

Filippelli, Rafael "Contra la realpolitik en el arte" en *Punto de Vista*, Nro. 26, Buenos Aires (1986).

Filippelli, Rafael "Estructura y narración en el cine" en *Punto de Vista*, Nro. 29, Buenos Aires (1987).

Filippelli, Rafael "Apuntes sobre el cine moderno, Antonioni y Godard" en *Punto de Vista*, Nro. 43, Buenos Aires (1992).

Filippelli, Rafael "Godard revisitado" en *Punto de Vista*, Nro. 46, Buenos Aires (1993).

Filippelli, Rafael "Ellos miran: la perspectiva de Mala Época" en *Punto de Vista*, Nro. 64, Buenos Aires (1999).

Filippelli, Rafael "Rupturas y continuidades. A propósito de 'Godard' de Colin McCabe" en *Punto de Vista*, Nro. 84, Buenos Aires (2006).

Gubern, Roman *Godard polémico*. Barcelona, Tusquets Editor (1974).

Sontag, Susan "Godard" en *Estilos radicales*. Barcelona, Muchnik Editores (1985).

Oubiña, David "La máquina de leer. Las Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard" en *Punto de Vista*, Nro. 64, Buenos Aires (1999).

Oubiña, David, *Filmología. Ensayos de cine*. Buenos Aires, Manantial (2000).

Oubiña, David; Hevia, Hernán; Palavecino, Santiago "Tres planos de Godard" en *Punto de Vista*, Nro. 69, Buenos Aires (2001).

Film

Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard (1966).