

El desprecio

Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine

MARIANA GONZÁLEZ TOLEDO

Muchos textos de Alberto Moravia fueron llevados al cine. Jean Luc Godard llevó al cine en los años '60 la novela *El desprecio*. La misma fue publicada en el año 1954. Analizaré y confrontaré el texto de Moravia y el film de Godard.

El desprecio es la historia de un matrimonio, pero es también una reflexión acerca del cine y de sus diversas estéticas. Moravia se acerca aquí a la novela-ensayo. Él pensaba que el novelista debía ofrecer una imagen posible de vida, según una orientación ideológica nutrida de su propia experiencia, de su propia observación. Godard, quien coincide con la idea del texto como ensayo, declaró que los films que le interesan son aquellos que expresan "el arte al mismo tiempo que la teoría del arte"¹

Como en la mayoría de los textos de Moravia, en éste hay un intelectual, "único personaje positivo emanado de la sociedad burguesa", que expresa su punto de vista y "discute en los debates culturales más actuales"². En este caso Ricardo Molteni es el intelectual que trabaja como crítico de cine. Está casado con Emilia. Ambos viven en una habitación alquilada. Son una pa-

reja feliz. Luego de un tiempo de casados, a Ricardo le ofrecen trabajar como guionista de cine. Con ese trabajo logra comprar un departamento en cuotas, teniendo en cuenta los deseos de Emilia de tener una casa propia. Paradójicamente la felicidad de la pareja disminuye con el aumento del bienestar económico. Battista, el productor que contrata a Ricardo para escribir el guión de un film, desea a Emilia y va manipulando y forzando situaciones para quedarse a solas con ella. Ricardo no ve el peligro y cede la compañía de su mujer al productor. Es por eso que Emilia inicia el camino del desprecio hacia su marido que tanto amaba. Ella siente que es ofrecida a cambio de un guión. Todo lo que sucede es un gran malentendido que será imposible de solucionar.

Según Giancarlo Pandini, Ricardo Molteni³ es "un personaje de la nostalgia: nostalgia de la vida pura y casi mística de un país inocente (en donde todas las cosas se aprenden con naturaleza)". La historia es narrada por Ricardo en primera persona y es a través de sus conversaciones con un director alemán llamado Rheingold y con el productor llamado Battista, que conocemos su postura estética.

Según el narrador, Emilia "como muchas otras mujeres del pueblo, no parecía poder contar sino con el sentido común" (pág. 94), al igual que

Adriana de la novela *La romana* o Cesira de *La campesina*, también poseedoras del sentido común y más próximas "que ninguna otra (gente) a la naturaleza" (pág. 94). Emilia pertenece a una buena familia que se fue empobreciendo, por lo cual no pudo terminar sus estudios escolares, pero aprendió mecanografía para poder trabajar. Emilia es el puente que conecta a Ricardo con la realidad circundante. Como en la mayoría de las novelas de Moravia, el sexo es el único canal por el que los intelectuales sondan para plantear el tema de su propia relación con el mundo.

En el film, Godard cambia los nombres. En vez de Emilia, la mujer se llama Camille, al personaje de Ricardo lo llama Paul, el director alemán es Fritz Lang y Battista el productor, pasa a llamarse Prockosh.

La palabra

En el texto de Moravia, la primera reflexión que hace Ricardo relacionada con el cine es acerca de la función del guionista: "el guionista es el que escribe" (pág. 35), "es un artista" y el guión es "al mismo tiempo drama, mímica, técnica cinematográfica, puesta en escena y dirección." (Pág. 35). El guionista es también "el hombre que permanece en la sombra" (pág. 36) porque el director es el que utilizará ese material según su propia forma de expresarse. La palabra escrita tiene un lugar preponderante en el texto

¹ LEUTRAT, Jean Louis. *Jean Luc Godard*, Madrid, Cátedra 1994.

² Estudio preliminar de *Cuentos Romanos*, Madrid, Cátedra, 1988.

³ PANDINI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia, 1976.

de Moravia. El proyecto en el cual trabajan Ricardo y Rheingold parte de un texto literario: *La Odisea*. Las discusiones estéticas se pueblan entonces de aquellos otros textos que retomaron los mitos, *El Ulises* de Joyce, *A Electra le sienta el luto* de O'Neill, también de aquellos escritores que pertenecen al mundo mítico de la literatura, Dante, Petrarca y, por supuesto, Homero.

El texto *La Odisea* es la "Puesta en abismo" del texto *El desprecio*. La historia de Penélope y Ulises remite a la historia de Ricardo y Emilia. Ricardo dice hacia el final: "Como en las cajas chinas, cada una de las cuales contiene en su interior otra más pequeña, la realidad parecía contener un sueño que a su vez contenía otro sueño, y así hasta el infinito" (pág. 203). Por lo tanto, este es un texto que analiza otros textos: los literarios y los cinematográficos.

Moravia es un intelectual que siente nostalgia por un estado ideal del hombre y escribe una novela que tiene por protagonista a un intelectual, Ricardo, quien también siente nostalgia por un determinado ideal. Ricardo, a su vez reflexiona sobre un personaje, Ulises, el héroe de la nostalgia.

La primera imagen del film de Godard es la de una actriz caminando por las calles de Cinecittà en dirección al público. Ella es el personaje de la traductora de Prockosh. Mientras la traductora camina va leyendo un texto escrito y a su vez es filmada por un hombre visto de perfil por el público con el sistema de "travelling" (cámara que se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre unas vías). A su vez se escucha una voz en off que dice quiénes hicieron el film. Como vemos, la presencia de la palabra oral y escrita es importante. Godard sentía fascinación por los carteles del cine mudo. Su nostalgia se relaciona con esa época en la cual el cine tenía una relación estrecha con la lengua. Esto está representado por esa cámara que filma a la traductora que lee. La cámara filmando también simboliza la idea de cine dentro del cine, por lo que conserva la idea de las cajas chinas del texto de Moravia.

Todos los films de Godard le dan a lo escrito un lugar predominante, por eso vemos letreros, cartas, postales, páginas escritas, carteles luminosos. Su cine, dice Jean Louis Leutrat⁴, "refleja por todos los medios la unidad perdida (mítica) de la lengua y el film". Las citas aparecen constantemente en el film. En el inicio de la película aparece escrita una cita de André Bazin, un importante teórico del cine, que dice: "El cine sustituye a nuestros ojos un mundo que concuerda con nuestros deseos." y se agrega "El desprecio

es la historia de este mundo". Godard indica la idea orientadora del film: una clase de cine que se refiere a los deseos, deseos de un mundo ideal. Es por eso que le rinde homenaje a Fritz Lang, al invitarlo a interpretarse en su película. El director alemán dirigió películas que se relacionaron con el mundo épico como *Los Nibelungos* y que se convirtieron ellas mismas en leyendas, pensemos en la película *Metrópolis*.

En la novela de Moravia, Ricardo dice de Rheingold "era un director alemán que, en los tiempos del cine pre-nazi en Alemania, había realizado algunos films del género colosalista [...] Naturalmente Rheingold no era de la clase de un Pabst o de un Lang, pero siempre había sido un director digno, en absoluto comercial [...] Con la llegada de Hitler, no se había sabido más de él. Dijeron que trabajaba en Hollywood, pero en Italia no habíamos visto ninguna película suya." (pág. 68). Esto es exactamente lo que le ocurrió a Lang, con lo cual Godard no hace más que basarse en el texto de Moravia al homenajear al director alemán.

En el film, es Fritz Lang el portador de las citas literarias. Él representa al artista conectado con el mundo de la poesía porque comprende la esencia de la palabra escrita. Es el poseedor de un conocimiento completo. Los poetas citados por este personaje son Hoeldering, por su relación con lo sagrado, Brecht como el develador de crudas verdades, Corneille con el juego de las palabras lógico e ilógico.

El productor americano, Jerry Prockosh, también utiliza las citas. Las lee en voz alta de un librito que es más pequeño que la palma de la mano. Esto representa la clase de



⁴ LEUTRAT, Jean Louis, Op. cit.

conocimientos que posee Prockosh, un hombre de negocios: un saber fragmentado, práctico, de bolsillo. El arte y el conocimiento están al servicio de sus intereses comerciales.

En la novela, Ricardo describe al productor de este modo: "el método preferido de Battista para afrontar una cuestión no era nunca el director [...] Si el argumento de un film no le parecía lo bastante rentable [...] los motivos eran siempre de orden estético o moral [...] tras muchas cortinas fumíferas a lo Battista, como yo las llamaba, terminaba por elegir invariablemente la solución más comercial" (pág. 71).

La idea

En el primer encuentro, Ricardo, Battista y Rheingold reflexionan acerca del cine. Battista dice "Todos estamos de acuerdo en que hay que encontrar algo nuevo en cine... Ahora la posguerra ha terminado y necesitamos hallar nuevas fórmulas [...] En mi opinión, las películas neorrealistas han cansado un poco a todo el mundo porque no son películas sanas [...] quiero decir que no son películas que ayuden a vivir [...] es un cine que se empeña en recordarle a la gente sus dificultades, en vez de ayudarle a superarlas" (pág. 71).

El neorrealismo nació oficialmente en la inmediata posguerra con *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini. En ese período directores y guionistas con posiciones ideológicas diferentes, realizaron algunas películas de ficción en donde "quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo

referencial y que rechazara la espectacularidad"⁵. Este cine volvía al pueblo y rescataba su sentido común, su inocencia. El pueblo representaba la identidad nacional italiana. Era una estética que, como dice Quintana⁶, "acabó transformándose en una posición ética". Una estética comprometida con la realidad, una denuncia sobre las injusticias que habían ocurrido durante la guerra y la ocupación nazi.

El cine que le interesa a Battista es el que le da dinero. El cine que en ese momento estaba siendo altamente redituable era el de las películas basadas en temas bíblicos, producidas por Hollywood. Rheingold entusiasma al productor con la idea de filmar *La Odisea* alegando que Homero es para los mediterráneos "lo que la Biblia para los anglosajones" (pág. 73). El productor entonces desea un film de *La Odisea* "con monstruos, mujeres desnudas, escenas de seducción, erotismo y grandilocuencia" (pág. 74).

Para Ricardo "el gusto de Battista seguía siendo el mismo que el de los productores italianos de los tiempos de D'Annunzio" (pág. 74).

Hubo una película fundamental en la historia del cine italiano: *Cabiria*. D'Annunzio fue contratado para escribir el guión. Se sabe que el guión ya había sido escrito por el director que se llamaba Pastrone. D'Annunzio cambió los nombres de los protagonistas y lo reescribió. El film refleja la estética decadentista de D'Annunzio. La historia narraba las peripecias de una niña llamada Cabiria en la Roma antigua. A causa de la abundancia de escena-

rios imponentes, este film le dio al cine categoría de espectáculo en una época en que el cine era muy precario.

Rheingold propone una interpretación de *La Odisea* que trae conflictos con el productor porque se opone a sus intereses económicos y que Ricardo rechaza porque le parece una interpretación envilecida del héroe homérico.

Para Rheingold, el texto de Homero es un drama íntimo, es la historia de las relaciones de Ulises y Penélope. Ulises retrasa su vuelta al hogar porque sabe que "en su casa le espera una mujer que ya no le quiere; es más, que le desprecia" (pág. 154); "Penélope desprecia a Ulises por no haber reaccionado como hombre, como marido y como rey contra la intromisión de los pretendientes" (pág. 155). Rheingold dice que Penélope "es la mujer tradicional de la Grecia arcaica", mujer de su casa y buena esposa, y que "Ulises anticipa los caracteres de la Grecia de los sofistas y los filósofos" (pág. 153).

Ricardo hacia el final del relato reflexiona sobre la teoría de Rheingold buscando el origen del desprecio de su esposa. El director alemán decía: "Ulises es el hombre civilizado" y la civilidad "a todo aquél que no es civilizado", puede parecerle [...] corrupción, inmoralidad, falta de principios, cinismo". (pág. 157) También dice que Ulises no da importancia a las atenciones que los pretendientes dirigen a Penélope y luego comprende que fue su prudencia la que destruyó el amor.

Ricardo es el hombre civilizado de su tiempo. La civilidad se encuentra en la supremacía de la razón y de la reflexión y en el alejamiento de la acción, de la violencia y de los intereses creados. Ricardo al igual

⁵ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

⁶ *Ibidem*

que Ulises siente nostalgia por el amor perdido de su esposa, por ese estado de felicidad en el que se encontraba. El mundo ideal de Ricardo se opone al mundo real de Emilia. La aspiración moraviana se refleja en la interpretación que hace Ricardo de Homero: "la belleza de la *Odisea* se halla precisamente en creer en la realidad tal como es y tal como se nos presenta objetivamente [...] el mundo de Homero es un mundo real... Homero pertenecía a una civilización que se había desarrollado de acuerdo con la naturaleza, y no en contradicción con ella" (pág. 122, 123). Si Ricardo vive en un mundo ideal, por el contrario, su esposa vive en el mundo "por completo real de los Battista y de los Rheingold" (pág. 191). Ricardo es un héroe moderno en la medida en que nunca pasa a la acción. Tuvo muchas oportunidades para detener los avances del productor hacia su esposa y no lo hizo. Todos los conflictos, para Ricardo, se resuelven en el ámbito de la razón. Por eso, para su esposa, él no es un hombre, porque en vez de usar la violencia o la fuerza física contra Battista, decide no hacer el film y le propone a su esposa volverse a Roma.

En el film, Camille lee un libro que explica las soluciones mentales de este hombre moderno: "El problema se relaciona con la forma que tenemos de concebir el mundo. Concepción positiva o negativa. La tragedia clásica era negativa ya que hacía del hombre la víctima de la fatalidad personificada por los dioses. El hombre puede rebelarse contra las cosas malas, falsas. [...] No creo que el asesinato sea una solución. El crimen pasional no sirve para nada. Amo a una mujer. Me engaña. La mato. Qué me queda. Perdí a mi amor, ya que murió. Si

mato a su amante, me odia y también pierdo su amor". Godard expresa aquí la forma en que resuelve el conflicto el intelectual, el hombre civilizado.

La imagen

En el film, Godard desplaza la aspiración estética del guionista de Moravia hacia el personaje de Lang. Es Lang quien piensa que el mundo de Homero era un mundo real, que su civilización estaba en acuerdo con la naturaleza y que la belleza de *La Odisea* reside en creer en la realidad como es, como se nos presenta.

El guionista del film está de acuerdo en hacer un film psicológico como lo desea el productor Jerry Prockosh. Sin embargo Paul, como Godard, aspira a una clase de cine como el de Chaplin, Griffith, un cine como el de los Artistas Unidos. El cine de Chaplin era el cine que, como había señalado anteriormente, estaba intimamente relacionado con la palabra escrita. En cuanto a Griffith, fue el fundador del cine americano. Le otorgó al cine todas las posibilidades de expresión visual a través de la cámara. El cine anterior a Griffith utilizaba la cámara fija, desde el punto de vista del espectador en su butaca. La innovación que Griffith hace es cambiar la cámara de lugar dentro de una misma escena, por lo tanto cambia el punto de vista. Además acerca la cámara al gesto del actor, de esta manera utiliza el primer plano como lenguaje filmico. La invención más conocida de Griffith es el montaje. En una misma escena divide la imagen y se ven acciones paralelas, lo que da simultaneidad en tiempo y espacio.

Chaplin y Griffith pertenecían al



grupo de Artistas Unidos. Era un grupo que hacía cine independiente de las grandes compañías de Hollywood.

Este es el cine que prefiere Godard, es el cine que él hace. El cine del vaivén entre la palabra y la imagen. Un cine ajeno a Hollywood. Godard experimenta constantemente con la cámara. Utiliza el travelling, la toma panorámica, los planos americanos, los primeros planos. En el film, los personajes teorizan acerca del cine mientras caminan y la cámara los sigue lentamente en una sola dirección. Cuando Paul y Camille discuten largamente en su departamento la cámara inicia un vaivén de Paul a Camille y de Camille a Paul, como si fuera una danza.

El movimiento acompaña los pensamientos. Es la mirada que explica al héroe moderno. En él todo el movimiento sucede sólo en la mente. Como en Moravia, ésta es la *Odisea* de los conflictos internos.

Jean Louis Leutrat dice que a Godard le interesa ese movimiento entre dos polos: "lo doméstico cotidiano" (dado en las relaciones de Camille y Paul en su departamento) y "lo épico excepcional" (representado por el film que dirige Lang). El resultado es "la épica de lo coti-

diano y lo insólito de la vida diaria”.

Conclusión

Son muchos los puntos de encuentro entre Moravia y Godard. Moravia desde la palabra reflexiona sobre el cine y Godard desde el cine reflexiona sobre la palabra. La literatura y el cine se funden en sus obras. Ambos insertan sus teorías estéticas. El texto de Moravia y el film de Godard hacen un recorrido por la historia del cine, un viaje en el cual se espera reencontrar la Itaca perdida, el origen del cine.

Se aspira a un cine independiente. Ajeno a las grandes compañías de Hollywood. Porque lo que se critica del cine de estas compañías es que todo lo que producen, por más poético que sea en sus inicios, lo terminan convirtiendo en algo comercial. Esto es algo que sigue ocurriendo. Hay un sello americano, un “american way” en la forma de ha-

cer cine que fagocita la materia bruta y la transforma en objeto de consumo.

En cuanto al protagonista del relato, el guionista representa al hombre civilizado que vive en constante reflexión. Si el Ulises de Homero recupera el amor de Penélope matando a los pretendientes, el Ulises de Moravia y de Godard (Ricardo-Paul) no puede hacerlo. Ese no le parece el camino prudente. Ricardo tuvo a Emilia mucho más cerca de lo que Ulises tuvo a Penélope, pero la distancia entre ellos dos es mayor porque la imagen ideal que Emilia tiene de lo que es un hombre viene “de las convenciones del mundo en que a ella le había tocado vivir” (pág. 189). En el tiempo que vive Ricardo el valor de un hombre está dado por el dinero y el éxito. El Ulises de Moravia no puede adaptarse al mundo de los intereses comerciales por eso Emilia lo seguirá despreciando.

Bibliografía

- CASTILLO, G. C. *El cine neorrealista italiano*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- HOVALD, Patrice. G. *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962.
- LEUTRAT, Jean Louis. *Jean Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MORAVIA, Alberto. *Cuentos Romanos*, Madrid, Cátedra, 1988.
- *El desprecio*, Barcelona, RBA, 1994.
- PANDINI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia, 1976.
- QUINTANA, Angel. *El cine italiano 1942-1961*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

