

JEAN-LUC GODARD

por

Hernán Valdés

"En cuanto a *Sin aliento*, me he preguntado siempre qué ha sucedido con este film. He quedado muy sorprendido: yo pensaba hacer un film policial, como ciertos de Lang o como algunos films que en ese tiempo me habían impresionado: los de la Fox, hechos por Preminger, o digamos, el film negro americano, descubierto después de la Liberación, y me he dado cuenta, después de haber terminado de hacerlo, de que el film era absolutamente otra cosa. Jamás he comprendido cómo, deseando hacer alguna cosa, he llegado a un resultado muy distinto. Yo creía ingenuamente hacer mi pequeño *Scarface* personal y, después, he visto que era una cosa diferente. He leído una vez en una entrevista que él se asemejaba más bien a *Alicia en el país de las maravillas*. Yo nunca he comprendido ese film y hoy día aun no lo comprendo. Después, yo he hecho películas justamente para tratar de comprender por qué había hecho películas y para recobrar la idea de eso que yo quería hacer, pero todavía no he llegado a lograrlo muy bien. Así, de esa manera, sigo haciendo películas".

Esta parte de una entrevista hecha a Jean-Luc Godard por la revista *Cinéma* (Nº 94), nos sirve bastante bien para aclarar nuestra propia impresión sobre el film a que él se refiere y sobre su personalidad como cineasta en general.

Producido en 1959, ganador del premio Jean Vigo en 1960, *Sin aliento* se consideró un film en algunos aspectos casi tan importante como *Hiroshima mon amour*, sobre todo en aquellos que evidenciaban una personalización del lenguaje cinematográfico, y daban lugar, en consecuencia, a una nueva sintaxis y puntuación. Pero lo que había hecho Resnais aparecía como necesidad de una concepción unitaria de su narración, como síntesis exigida por el sentido de una obra: la eliminación del tiempo cinematográfico con todos los trucos divisorios que se habían convenido y la imposición del tiempo verdadero, el tiempo del pensamiento y de la memoria.

Los procedimientos de Godard, en cambio, servían admirablemente sólo para ciertas imágenes, para ciertos momentos de su historia, que quedaban aislados en la narración total, y no servían a una idea, a una concepción coherente. Godard eliminaba las referencias visuales de lugar, los nexos para indicar paso del tiempo o salto de una situación a otra,

el dibujo luminoso; las limitaciones del encuadre tradicional (gran parte de sus films han sido hechos con cámara manual, sin tratar de disimular los defectos de encuadre consiguientes, más bien subrayándolos intencionalmente). Así, él obtenía un cine directo de espontaneidad cautivante, una aproximación de los personajes al espectador casi nunca antes conseguida, una intimidad confesional de cada gesto suyo que la banda sonora amplificaba, dándonos una dicción de registro casi documental. Pero, ¿a qué idea servía todo esto, a qué obra?

Los personajes de Godard y las situaciones en que nos eran presentados tenían siempre algo de gratuito y de ficticio, pese a que el medio humano y urbano en que vivían era detalladamente real. Cada acto de ellos, tomado aisladamente, parecía cierto, parecía corresponder al resultado de una sensibilidad, de una personalidad, pero, en conjunto, se neutralizaban, abortaban, no sumaban algo, no daban por resultado una persona, un drama. La frustración del espectador era tanto mayor cuanto que cada acción de esos personajes había sido filmado de una manera casi documental, es decir, usando contextos y medios de registro inadecuadamente verídicos. Quizás el defecto consistía en haber tenido la intención de ensamblar esos actos y de darles una intención o desenlace. Esto venía a ser como seguir la marcha de alguien con demasiada ansiedad, proximidad e interés, para aprender finalmente que esa persona se dirigía simplemente a comprar el periódico. Lo que no había podido aclararse a sí mismo el autor (y por tanto, lo que no había sabido comprender el público), era que la belleza de aquellos consistía en la marcha en sí, no en la orientación o finalidad que persiguiera.

Sin aliento tenía formalmente todos los elementos de un film policial, menos uno: el drama. Esto lo hacía convertirse en algo tan disparatado, que alguien podía hallarle semejanzas con *Alicia en el país de las maravillas*. Este desajuste de lo policial sin drama venía de las características de Godard ya anotadas: un sentido dramático solamente aplicado a lo plástico, nunca al desarrollo, unidad y sentido de los sucesos. Un individuo, especie de vago y de maleante (Jean Paul Belmondo), asesinaba a un policía debido al miedo y a la excitación: miedo de que su libertad fuera interrumpida; excitación de hallarse en una situación parecida a esas de los films negros americanos que él admiraba, y de resolverla según sus procedimientos. Venía luego la persecución: en este tiempo el personaje trataba de obtener un dinero que se le adeudaba por alguna estafa, para poder huir al extranjero, y de paso reencontraba a una conocida (una muchacha yanqui que tenía un vago propósito de vivir en París para escribir libros), con quien ya se había acostado alguna vez. Todo el problema estaba (pero tampoco en esto había intensidad) en que él se enamoraba de ella o, dicho más acertadamente, en el lenguaje de Godard,

se complicaba con ella sentimentalmente. La muchacha (Jean Seberg), que había accedido a estar con él en momentos de tedio y, luego, al descubrir su asesinato, impulsada por su avidez de sensaciones álgidas, descubriría finalmente que no había llegado a amarlo y para hacer inevitable su decisión de terminar con él, lo delataba. El, vencido moralmente, es decir, fracasado la única vez que había deseado el amor, o descubierto el amor, o lo que entendiera por esto, se negaba a huir y resultaba torpemente baleado en una calle.

Efectivamente, éste podría haber sido un film policial, pero a condición de que sus acciones constituyentes hubieran estado justificadas por la pasión o el drama. Al ser éstas gratuitas y al estar vividas sin intensidad, se desvirtúa el elemento dramático inherente a todo film policial: el hecho de que alguno de los personajes se sitúe al margen de la ley.

De ello resulta el reproche más común hecho por críticos y espectadores a Godard: su intencionada frustración del goce dramático, su trivialización de lo emotivo de la acción en beneficio de su propio goce estético por detalles plásticos de la acción, captados con elementos dramáticos que no corresponden a ella en relación con el conjunto, como son: banda sonora minuciosa, documental; cámara manual, escuadre libre; puesta en escena que dé la impresión de cine-verdad, acción libre de los personajes. Otra cosa es su gratuidad, su falta de coherencia, de sentido unitario, para no hablar de lo que el mismo autor reconoce como impreciso: la utilidad, el para qué de sus films. Todos sus films parecen producto de una caprichosa improvisación, de un brillante ingenio desparramado. A Godard parecen ocurrírsele cosas, a medida que filma, vengan o no a cuento, como a esos charladores llenos de gracia que hacen paréntesis en una anécdota para saltar a otra y que mantienen al auditor en un constante estado de tensión, sin permitirles saber adónde va a llegar. Muchas de estas ocurrencias son fascinantes, pero se pierden debido a su incoherencia o falta de contexto o, dicho mejor, el contexto, la trama donde están intercaladas, se pierde y se confunde debido a la belleza de esas ocurrencias.

A Godard le gusta filmar (permítasenos otra comparación) como a alguien puede gustarle hacer casas. El problema viene de no pensar en las necesidades del espectador o del habitante. A uno pueden gustarle mucho la forma, los materiales de los films de Godard, ciertas partes, ciertas imágenes, pero no los puede aceptar como conjunto, así como no se quedaría a vivir en una casa cuya arquitectura correspondiera sólo por azar, parcial y caprichosamente, a las necesidades humanas. Pierre Billard, uno de los lúcidos críticos franceses, señala a este respecto: "la incapacidad, o el rechazo (de Godard) de poner sus dones, sus temas, sus hallazgos, al servicio de una visión coherente. Su acierto en el detalle no se funde jamás

con un acierto en el conjunto, y sus gags, sus observaciones, sus novedades, sobrenadan apaciblemente como apetitosos panes en un infesto caldo. En Godard la salsa no liga jamás, y todos los elementos constitutivos de la obra, en lugar de integrarse a un todo coherente, resurgen en el ecrán autónomos, aislados, heterogéneos”.

Sin embargo —y este es el problema que plantea Godard a sus admiradores y detractores, esta es la contradicción que lo hace interesante—, yo recuerdo pocos films que me hayan impresionado tanto como *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962).

Creo que el propósito de este film era mostrar el proceso social de una prostituta, su formación, su trabajo, su vida, hasta su muerte eventual. La forma de narrar esto era próxima a la del documental reconstituido: cámara manual (se dice que por razones económicas), sonido tomado directamente o grabado de manera que diera esta impresión; iluminación plana, propia del documental, diálogos monótonos, recitados en forma de confesiones para documental; comentario en off, escueto, preciso, informativo. Digo creo, porque ciertas imágenes me distrajeran y desinteresaron absolutamente del asunto general del film, porque aquel no me interesó, porque me habría dado lo mismo —tan hermosas eran esas imágenes por sí mismas— que el tema del film hubiera sido, por ejemplo, la pesca del salmón. ¿Cómo explicar todo esto?

Refiriéndose a este film, Godard dice, en la misma entrevista mencionada al comienzo: “La primera imagen de Naná, de espaldas, es la primera idea del film que tuve. Yo no sabía en absoluto qué es lo que iba a hacer en ese film: tenía dos páginas de guión que describían, grosso modo, el film tal cual es. Poseía una sola idea muy precisa, que el primer plan sería ella, vista de espaldas. Por qué soy hasta incapaz de explicarlo”.

Esto es bastante claro para corroborar que el tema, fuere cual fuere, servía a Godard sólo como pretexto para filmar, es decir, para desencadenar y aplicar en una dimensión temporal dada, en una exigencia formal, su visualización de ciertos detalles del mundo que lo habían impresionado.

Pero Godard parece efectivamente no poseer la capacidad de ordenar y cohesionar sus propias impresiones, para ponerlas, como decía Billard, al servicio de una visión coherente. Dado esto, entonces, quizá él no debería dirigir sus propios films, quizá debería ocuparse exclusivamente de lo que es suyo, de su manera de ver y de hacer ver ciertas cosas, y dejar la ordenación y el sentido de sus visiones a otra persona.

Pero, despreocupado ya absolutamente de ese defecto y del tema de *Vivir su vida*, ese film me ha conmovido por un rostro, el de Naná (Anna Karina). Muy pocas veces antes había visto (la *Juana de Arco*, de Dreyer) que la fotografía tuviera en sí misma tantos elementos dramáticos y dinámicos: la iluminación y el grano de la película, por una parte, y los des-

plazamientos de la cámara, por otra, y que ellos pudieran ser tan inteligentemente usados para revelar y comunicar todas las posibilidades de expresión, de sensibilidad, de dinamorfismo de un rostro. No importaba mayormente a quién ese rostro correspondiera, en qué situación se hallara aquel personaje, qué dijera o qué pensara; fascinaba únicamente la captación de su expresión, la forma en que alguien nos había aproximado a esa expresión: cámara manual, en primerísimo plan (casi detalle), que seguía los desplazamientos de la cabeza sin cuidado estético, emotivamente, casi entorpecida y vacilante por esta emoción; luz plana, sin dibujo; película de grano muy grueso, que da una imagen sumamente contrastada (carbón-leche), casi sin grises; escenografía anodina, neutra (ventanas abiertas a calles ciegas o a panoramas urbanos desdibujados mediante el exceso de luz, muros sucios, rayados, cielos cubiertos). Esas imágenes de Naná, vista de espaldas o a la altura de los ojos, eran fundamentalmente lo que quería mostrarnos y decirnos Godard; todo lo demás: trama, exposición, desarrollo, desenlace, parecía un material agregado por las necesidades comerciales y convencionales de lo que es un film, una obra de la que se exige una duración y forma más o menos fija, para llenar un programa de tiempo preestablecido.

Por eso pienso que se equivocan quienes desean explicarse los films de Godard, quienes los atacan o defienden como obras, quienes se preguntan si hay en ellos tales o cuales ideas, intenciones o símbolos. Yo creo —insisto en ello— que Godard es simplemente un hombre que ve ciertas cosas de una manera plástica insustituible, un artista que sabe usar su arte para conmovernos a su vez con ellas. Y creo también que es un cineasta metido en una trampa inadecuada a su sensibilidad: ésta es, la forma convencional del film, su duración, la necesidad de aplicar las imágenes a una historia. El es un creador de imágenes y debería encontrar la forma más conveniente para darnoslas sin pretextos (sin el pretexto de una película temática de una hora y media de duración) o, como decíamos antes, al colaborador que supiera cohesionarlas y desarrollarlas con tacto e inteligencia.

Nota: En Santiago han sido exhibidos solamente dos films de Godard: *Sin Aliento* y *Vivir su vida*. La filmografía de este autor es la siguiente: *A bout de souffle*, 1959.
Le petit soldat, 1960.
Une femme est une femme, 1961.
Vivre sa vie, 1962.
Le carabiniers, 1963.
Une femme mariée, 1964.