



Otro de los problemas es la cuestión del “registro”. **Godard** privilegia en el cine su función “documental”. **Sin aliento** y **El soldadito**, por ejemplo, además de contarnos lo que cuentan, son documentales sobre París y sobre Ginebra. Aunque esté Belmondo, uno tiene la sensación de estar viendo un documental. Esta idea primigenia, documental, en Godard, se manifiesta de muchas maneras: el esfuerzo permanente por captar el gesto imprevisto o una entonación diferente. Es como si Godard quisiera documentar la ficción.

La tercera cuestión sería lo que se puede llamar la ruptura del orden. Es como si en sus películas, cada réplica, cada secuencia, cada situación, se obstinara en destruir la armonía que pudiera haber sido elaborada previamente. Y ni siquiera la música, que pudiera pensarse como un elemento de continuidad, de ilación, contribuye a esa armonía. Por el contrario, en Godard, la música enfatiza esa ruptura. Y cuanto hablo de ruptura, no me refiero solamente a los films que Godard hizo en los sesenta. Creo que ese rasgo continúa hasta su último film: **Film Socialismo**.

El cuarto problema podría ser llamado: las apariencias y las cosas. Si pensamos en cineastas centrales, como Antonioni o Tarkovski, ellos, junto a otros, pensaron el cine como escritura y como arte. Godard, desde el comienzo, podría, por el contrario, ser llamado un “enamorado desilusionado”. Ya a comienzos de los sesenta, Godard declaraba: “Aguardo el final del cine con optimismo”, y no olvidemos que decía esta frase un cineasta que había hecho solamente dos películas.

Su obra podría ser considerada como la experiencia de una desilusión, y la denuncia de una ilusión. Hay una escena en **Los carabineros**, donde un personaje más bien bestial, ve la proyección de una chica

que se está bañando, y se abalanza sobre la pantalla, queriendo ver bien a la chica desnuda; por supuesto termina destrozando la pantalla.

En su cortometraje **Charlotte et son Jules**, el personaje que ya interpretaba Belmondo decía: “qué es el cine: una cabeza enorme haciendo muecas en una pantalla, hay que ser muy tonto para gustar de esto. Sé muy bien lo que digo: el cine es un arte ilusorio.” Hay entonces, en toda la obra de Godard, un movimiento que va desde el filmar las apariencias a criticar la ilusión de esas mismas apariencias.

En el plano cercano, que obedece siempre a la mirada, se plantea la relación de Godard con el montaje. A la tentación del primer plano no se puede salir sin el montaje. En los films de Godard, y contrariamente a lo que se dice, no se encuentran mayoritariamente planos secuencia. Hay más bien una especie de regreso a Eisenstein.

Es cierto que en Eisenstein una imagen contra otra imagen genera una tercera imagen en el espectador. En Godard lo que se produce es un hiato: una imagen contra otra imagen genera un agujero.

La quinta cuestión es el rodaje. A propósito de Godard se ha hablado de la improvisación durante la filmación, una especie de búsqueda tratando de apresar el instante. Más allá de lo que se ha escrito y previsto, el registro produce algo único, irrepetible.

De la lucha entre la preparación y el rodaje surge, para Godard, la belleza de la escena filmada, y ahí los actores son centrales en el desarrollo de esta poética. En las películas de Godard aparecen personas representándose a sí mismos, en films que no son documentales. Pensemos en Brice Parain representándose a sí mismo en **Vivir su vida**, Eddie Constantine en **La pereza**, episodio de **Los siete pecados capi-**



tales, Fritz Lang en **El desprecio**, Francis Jeanson en **La chinoise**, y el propio Godard en varios de sus últimos films y videos, representándose a sí mismo. Hay un momento en que un personaje, creo que en **Vivir su vida**, dice: “No digas cualquier cosa, no estamos en el teatro”. En una especie de vuelta de tuerca de la paradoja del comediante, en la vida o en el teatro se actúa, pero en el cine no, en el cine se dice la verdad.

Este sistema de oposiciones o tensiones funda el cine de Godard: la mirada y el objeto mirado, la representación y la verdad, la temporalidad y la captación del instante. Las tensiones no pueden resolverse, en la perspectiva crítica del autor y del espectador, sino en la superposición y no en una fusión, de la ficción y lo real, que rompe el pacto de ilusión entre el film y el público. Esta ruptura del pacto film-espectador es central en la obra de Godard,

En la mezcla de géneros, las citas, la mezcla de documental y ficción, se encuentra la distancia necesaria para distinguir las cosas. Filmar para Godard sería entonces aclarar, poner en evidencia, destacar.

Si Godard pudo decir que la cuestión era confrontar ideas vagas con imágenes claras, fue porque supo siempre que la verdad que se busca en el cine nos remite a la vida, y la vida nos remite al cine. Estos son los problemas centrales que, me parecen, deben ser considerados cuando se habla de Godard.

H. HEVIA: Recordemos que en **JLG/JLG** Godard decía: “primero viene la muerte y después el duelo; en mi caso la muerte todavía no ha llegado”. Y recordemos la escena del lavadero de autos de **Dos o tres cosas que yo sé de ella**.

R. FILIPPELLI: Precisamente en esa secuencia el problema es cómo decir, y qué decir. Hay un plano demasiado cerrado para ser abierto, y demasiado abierto para ser cerrado, un plano ambiguo: vemos que se está lavando un auto y se escucha un texto que dice Godard (**Las palmeras salvajes**, de Faulkner), y al terminar la escena, se pregunta: ¿de qué hemos hablado, de esto, de lo otro? En este caso y en otras películas Godard dice que cuando se filma no se está diciendo sólo una cosa. Exagerando: un plano es bueno cuando se dice más de una cosa.

Tomemos un ejemplo de una película argentina: **El bonaerense**, de Pablo Trapero. Cuando el policía tiene sexo en el auto con la otra policía, el plano está diciendo dos cosas: primero que están teniendo sexo y en segundo lugar qué difícil es tener sexo en un auto. Eso es Godard: lo que el plano expresa finalmente es una multiplicidad de situaciones. Y eso supone un dominio completo de la técnica. Ya Chabrol, antes de que Godard filmara **Sin aliento**, decía: “sabe todo de la técnica”. Pensar en Godard obliga a pensar la técnica. La decisión de Godard de filmar **Sin aliento** con película fotográfica Ilford, y eso suponía un montaje corto, es una decisión técnica que condiciona el film en su conjunto.

Pensemos que en el famoso *travelling* de **Sin aliento**, en el interior de la agencia de viajes, con Coutard en la silla de ruedas, es el propio Godard el que maneja la silla de ruedas. No confía a nadie ese elemento técnico que condiciona todo el resto. Creo que ya no quedan cineastas así.

El video, tan denostado por Godard actualmente, le permitió, en momentos de producción muy complicados, probar, y seguir probando.

Y luego transferir esas pruebas al cine. Un ejemplo

es **Sauve qui peut...**, donde Godard ralentaba, aceleraba, cambiaba de velocidad. Y ahí Godard tuvo una idea extraordinaria: todos los actores actúan a la misma velocidad. Y entonces decide manipular esa velocidad. Todos piensan en la velocidad del *travelling*, por ejemplo, pero nadie en la velocidad de la actuación.

H. HEVIA: Pensemos en **Nuestra música**, cuando interrogado por los jóvenes respecto al futuro del cine, facilitado o dificultado por el video, Godard no contesta, no dice nada.

R. FILIPPELLI: Creo que en **El elogio del amor**, el video está utilizado a la Godard, es decir al revés. El pasado es en video y en color, y el presente es en 35 mm. y en blanco y negro. No sé si es una *boutade* de Godard, pero ese pasado en color es algo fuerte: se refiere al nazismo, no a cualquier cosa. Se dice que Godard es un cineasta vanguardista. Si pensamos que en 1967 Godard realiza **La chinoise** y **Week-end**, podemos decir que es un cineasta anticipatorio. Filma **La chinoise** el año anterior a Mayo del 68, y además la filma en Nanterre, donde se producirán muchos de los acontecimientos de mayo.

H. HEVIA: Si pensamos en un presente más actual, quizá hay también una presencia del presente, aunque quizá en un contexto más reflexivo.

R. FILIPPELLI: Así como el cine rompe toda la historia del arte: es el único arte que primero tiene una vanguardia y luego un momento clásico, de la misma manera Godard en los 80 se convierte en un cineasta clásico. En films como **Pasión** aparece algo que antes no tenía: una preocupación por la plástica muy

fuerte. Aunque también puede pensarse que desde el comienzo Godard es un clásico: la estructura del guión de **Sin aliento** contiene todos los elementos que enseñan los profesores de guión: el plot-point, el punto de fuga, todo.

H. HEVIA: El año pasado dijiste, en este mismo lugar: “Admiro a Godard, pero no imito a Godard, y mi cine no sé si es anti-godarniano, pero es no-godardiano”.

R. FILIPPELLI: Nadie puede imitar a Godard y salir ileso. Porque hay en Godard algo que puede, por ejemplo, ser utilizado por la publicidad. Con Antonioni no se puede, con Bresson tampoco. No digo que Godard tiene la culpa, pero en Godard hay cierto juvenilismo, un todo se puede, que conduce a un desvío ridículo. Truffaut ya había dicho que después de **Sin aliento**, todos iban a empezar a utilizar falsos *rac-cords*. Por supuesto que Godard no tiene la culpa. Hay en Godard una poética que puede hacer creer a los tontos que haciendo las cosas de una cierta manera, ya se está yendo a algún lugar, y en realidad no van a ninguna parte.

R. BECEYRO: En **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard** se ve eso que decís. Se le presentan varias instalaciones realizadas por alumnos de ese centro de arte moderno, porque se supone que Godard estaría muy interesado en ellas. Tienen esa idea de Godard. Pero Godard rechaza todo eso en nombre de una serie de ideas sobre el arte que pueden ser consideradas clásicas.

R. FILIPPELLI: Godard tiene la idea de que es un artista total: nada de lo artístico le es ajeno, y entonces re-



úne música, pintura, arquitectura, todo. Cuando uno ve **Nouvelle vague**, y ahí está Schoenberg, Dino Saluzzi y muchos más, uno se siente como abrumado.

UN ESPECTADOR: Podría pensarse que esa idea de artista total podría conducirlo a realizar también instalaciones, en algún momento. Y ese pretender abarcar todo, quizá lo conduzca a apretar poco.

R. FILIPPELLI: Hasta uno podría llegar a pensar que la exposición del Pompidou, con esa exhibición de restos de ruinas, es una especie de instalación. Pero habría que recordar que eso que parece una instalación, es el resultado de un fracaso. Y lo que pasa es que un lugar central de la cultura francesa, como el Centro Pompidou, no puede tolerar a Godard, y por más que diga que es un genio y esas cosas, no lo puede tolerar, y hace fracasar esa exposición que Godard pensaba realizar.

Es cierto que muchas de las afirmaciones de Godard en **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard**, no toleran una repregunta. Cuando dice “el último de los productores es Darryl Zanuck”, si uno le preguntara “por qué”, no sé si puede contestar por qué. Ese es un modo de funcionamiento que está no sólo en lo que Godard dice, sino que está también en sus películas.

Por ejemplo la escena del asalto al banco en **Prénom Carmen**, donde además no roban nada, es medio ridícula. Y al mismo tiempo no es cualquier cosa.

Me pregunto si se puede seguir haciendo lo que Godard hace. Pienso que es muy difícil. Pienso que alguien podría filmar “como” Antonioni o como Tarkovski, pero nadie podría filmar “como” Godard.

Pienso que no es el más grande cineasta de la his-

toria: pienso que ese lugar lo ocupa Antonioni. Pero Godard es uno de los grandes artistas del Siglo veinte. Uno puede decir: Godard, Picasso, Schoenberg. Creo que es así.

H. HEVIA: Se podría ver la relación de Antonioni y la literatura, y Godard y la literatura...

R. FILIPPELLI: Siempre que Godard cita un libro, toma la primera página o la última página de ese libro. Podría ser un chiste, pero también se puede pensar que no leyó todo el libro. Cuando uno ve a Antonioni, se da cuenta de que conoce toda la literatura: Flaubert, Musil, todos.

Tanto la literatura como la música son abordadas por Godard con un criterio operativo y luego utiliza en sus films esos fragmentos de música o de literatura. Incluso cuando habla de la música del siglo veinte, lo que dice es muy discutible: critica a los mejores. Quizá critica a Boulez porque tuvo una pelea con él. Ahora, cuando Godard utiliza una música en un film suyo, es algo sublime. ¿Cómo se logra eso?

En **Nouvelle vague** hay momentos en que utiliza música de Hindemith, de Saluzzi, de Monk, todo mezclado, y la mezcla no se nota, es como si alguien hubiera escrito así. El “compositor”, en ese momento, es un poco Godard.

Por otra parte Godard se anima a todo. No hace mucho estuvo discutiendo con un gran matemático francés, a quien después le preguntaron qué pensaba del saber matemático de Godard, y no pareció muy entusiasmado. Se lo dijeron a Godard, quien contestó “¿Por qué él habla de cine?”

Eso es un chiste, porque se supone que cualquier persona puede hablar de cine, mientras que para ha-

blar de matemáticas, hay que saber de matemáticas. Incluso me pregunto qué sabe Godard, exactamente. Si veo los **Cuentos morales** de Eric Rohmer, me doy cuenta de que Rohmer conoce perfectamente el siglo dieciocho, y de eso no hay duda.

De Godard no sé qué sabe. Sé que sabe de todo, pero bien, lo que se dice bien, sé que filma.

Pero también con Bergman pasa un poco lo mismo. Cuando ves a dos personas, en un bote, al atardecer, hablar, lo que se escucha no es Kierkegaard, son simplemente dos personas diciendo algunas cosas. Pero claro, como uno ve esa imagen extraordinaria, piensa que está escuchando filosofía. No es cierto: está viendo una buena película.

Durante mucho tiempo Godard filmó siempre con el lente 35, un normal que no es tan normal, pero que tampoco es un granangular. Pero a partir de un momento empieza a utilizar lentes más teleobjetivos, y ahí aparece el gran encuadrador.

Al comienzo, y pienso en **Sin aliento** o en **Pierrot le fou**, nos encontramos con films geniales, pero a partir de los 80 Godard incorpora algo relacionado con el plano que antes no tenía. Hay algo de Visconti a partir de ese momento.

Es cierto que es el momento en que empieza a trabajar más cerca de la pintura, con los cuadros de Goya, de Velázquez, de La Tour, lo que explica ese creciente cuidado con el encuadre.

En **Film Socialismo**, hace algunas cosas, no muy buenas para mi gusto, que antes no había hecho. Hay un plano de mar, tomado desde el barco, que coloca más de una vez. El mismo plano. Antes no hacía algo así. Ese plano aparece como transitivo, como medio de unir cosas. Antes Godard no se preocupaba por unir cosas.

H. HEVIA: La primera vez que aparece el plano del mar escuchamos una frase de Michelet, y recordemos que Althusser había criticado los delirios de Michelet, y luego Braudel, etc (aunque, si de dialectizar se trata, no estaría mal agregar a Tocqueville). ¿No te parece suficiente para sostener el plano?

R. FILIPPELLI: No. Los planos de **Film Socialismo** muestran todo el tiempo que ese barco no estaba a su disposición.

R. BECEYRO: Se encuentra en la posición de todo documentalista, entonces.

UN ESPECTADOR: Me gustaría plantear la relación de Godard con la política. Me parece que actúa no como militante, afirmando lo que piensa, sino como alguien que se busca, que busca un pensamiento.

H. HEVIA: Siempre existe el problema de que cuando se plantean cuestiones relacionadas con el presente, cuestiones políticas, cuando una persona mira a cámara, y en consecuencia al espectador, enunciando convicciones, como podemos ver en **La chinoise**, es posible que haga desaparecer cierta distancia. En **Film Socialismo**, tomando algunas precauciones, se siguen planteando las mismas cuestiones relacionadas con el presente, con la política. Recordemos que en **Film Socialismo** hay una foto del jugador de fútbol español Iniesta, no Messi, rodeado de pies de jugadores del Real Madrid; y también materiales, entre otras cosas, referidos al Frente Popular y a **La esperanza**, de Malraux.



R. FILIPPELLI: Durante mayo del 68, cuando en el Festival de Cannes se estaba dando una película de Saura, Godard y Truffaut irrumpen, se cuelgan del telón e impiden la proyección. Eso no es arte, es una actividad política respetable, pero ajena al cine. Godard tuvo otras actividades políticas, como vender “La causa del pueblo”, junto a Sartre. Debemos, en alguna medida, separar los campos.

H. HEVIA: Tratando de ver cómo pueden responder las representaciones al presente, tenemos el ejemplo del encargo del MOMA (Museo de arte moderno de Nueva York), para que Godard realice un video sobre cómo narrar el siglo 20, y entonces Godard responde de manera inadecuada a ese encargo, que como todo encargo, viene del presente. Cuando se esperaba ver el despliegue de toda la posmodernidad, Godard dice que el siglo 20 empieza con la pintura del siglo 19, luego viene la aparición de la fotografía, luego un tipo de cine, y ahí se acaba todo. Es muy difícil plantear esas cosas habiendo visto el caso de **La chinoise** y los films del grupo Dziga Vertov, donde sí Godard planteaba las cosas políticas directamente.

R. FILIPPELLI: Quisiera ahora plantearte yo a vos una pregunta: ¿por qué ese grupo se llama Dziga Vertov y no Eisenstein?

H. HEVIA: Me parece que Godard ve ahí, en Dziga Vertov, un grupo (formado por su mujer, su hermano y otros integrantes) y no simplemente una oposición a Eisenstein. En **La chinoise**, por ejemplo, Jean-Pierre Leaud hubiera podido ser el cameraman, además del actor. En ese momento el grupo realiza 4 películas en

2 años, y tiene además otros proyectos, cada film no puede ser tomado aisladamente. Esa es una manera de responder al presente.

O. MEYER: En el prólogo de uno de sus libros el propio Eisenstein hace una referencia crítica sobre el cine documental. Dice que siempre se filma la realidad puesta (ficción) o encontrada (documental), pero lo que considerada inadecuado es que de una de estas situaciones se extraiga una teoría del cine en su conjunto.

R. FILIPPELLI: El período político de Godard reúne films menos montados que los otros. Los films del grupo Dziga Vertov remite más bien a otras cinematografías nacionales: el documental norteamericano por ejemplo.

Porque finalmente ¿qué es la Nouvelle vague, y no hablo solamente del cine francés, sino también del polaco, del checoslovaco? Es un cine centrado en las cinematografías nacionales, y en la historia de cada una de esas naciones: la guerra en Polonia, la guerra de Argelia en Francia, etc. Y quizá en su período “político” Godard está pensando en cómo recuperar esos ancestros históricos, políticos, de distintos países.

Tal vez Godard advertía también que venía algo que mucho tiempo después se llamaría “globalización”.

H. HEVIA: La diferencia entre Eisenstein y Godard es que mientras Eisenstein deja pasar el tiempo para hablar de algo, Godard habla de cosas que suceden, en el momento en que están sucediendo. Esos 10 años que deja pasar Eisenstein para hablar de la Revolución de octubre quizá le da una perspectiva que Go-

dard no tiene, porque él habla siempre del presente, no de lo que pasó 10 años atrás.

R. FILIPPELLI: Se habló en algún momento, de la intervención del azar en el cine documental, y de la suerte que tuvo Alain Fleischer al fracasar la exposición que planeaba Godard, encontrando ahí un elemento dramático inesperado.

No es posible plantear una historia del cine en términos de suerte y de azar, pero cuando Godard tiene ese grave accidente yendo hacia Orly a tomar el avión que lo iba a conducir a Estados Unidos, donde iba a firmar un contrato con Francis Ford Coppola, se produce algo que va a impedir que trabaje con Coppola, lo que quizá fue beneficioso para Godard.

UN ESPECTADOR: Tengo 18 años y no he visto todos los films de Godard, pero recuerdo que en algún mo-

mento dijo que hacía films porque no sabía escribir. Creo que a partir de ciertos films de Godard, y de ciertos momentos de algunos films de Godard, se puede seguir filmando. Una continuación de Godard podría dar como resultado no solamente una caricatura de Godard. Pienso en películas como **Una mujer es una mujer**, y la forma de seguir, con panorámicas, a sus personajes.

R. FILIPPELLI: Es cierto que tomás el momento más “afirmativo” del cine de Godard. Pero sigo pensando que la copia de estas situaciones genera las peores cosas. Uno de los mejores *travellings* de la historia del cine es el de **Week-end**, pero todas las veces que alguien quiere reproducir ese plano, sale algo horrible. Si alguien ve cómo Antonioni deja el cuadro vacío, quizá pueda aprender algo, pero en Godard las cosas son más arbitrarias.





Abril | Pequeño monasterio en
Toscana | Y la luz se hizo

Films proyectados
en el Encuentro
de Cine Documental
Santa Fe 2011

■ **ABRIL**
de Otar Iosseliani
1962, 45 minutos

■ **LA FUNDICIÓN**
de Otar Iosseliani
1964, 15 minutos

■ **PEQUEÑO MONASTERIO EN TOSCANA
(UN PETIT MONASTÈRE EN TOSCANE)**
de Otar Iosseliani
1988, 53 minutos

■ **Y LA LUZ SE HIZO
(ET LA LUMIÈRE FUT)**
de Otar Iosseliani
1989, 105 minutos

■ **¿DÓNDE YACE TU SONRISA OCULTA?
(OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI)**
de Pedro Costa
Intérpretes: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet
2001, 104 minutos

■ **EL VENDEDOR DE BIBLIAS (SALESMAN)**
de David y Albert Maysles y Charlotte Zwerin
1968, 85 minutos

■ **FRAGMENTOS DE CONVERSACIÓN
CON JEAN-LUC GODARD
(MORCEAUX DE CONVERSATIONS
AVEC JEAN-LUC GODARD)**
de Alain Fleischer
2007, 125 minutos

■ **FILM SOCIALISMO (FILM SOCIALISME)**
de Jean-Luc Godard
2010, 102 minutos