Godard se fue a la guerra

Posted on 23 de julio de 2019 by Manuel Arias Maldonado

En su introducción a la edición original de *Godard on Godard*, el libro que allá por 1972 reunía una miscelánea de textos del director suizo, el difunto crítico Richard Roud resaltaba la importancia de los archivos fílmicos –en forma de bibliotecas y filmotecas– como expresión de la madurez del arte cinematográfico, añadiendo que, a partir de cierto momento, nadie puede ya volver a hacer cine como lo hicieron Griffith o Ford o Murnau. Una vez que empiezas de manera consciente a ver viejas películas, sostiene Roud, es inevitable crear teorías; hasta el punto de que la famosa hipótesis del *auteur* podría verse como una forma de clasificación de la historia del cine hasta ese momento. Pero en ese contexto, también, se produce el fenómeno del crítico que se convierte en cineasta: Truffaut, Chabrol, Rivette. Y, sobre todo, Jean-Luc Godard.

Sobre todo, sí, porque Godard es el crítico que en mayor medida aplica al cine la mirada del teórico sin dejar de alimentarse obsesivamente del cine consumido en los cines de París. En una entrevista concedida en 1962 a su antigua revista, *Cahiers du Cinema*, el joven Godard dice que, como crítico, se veía a sí mismo como futuro cineasta y que, como cineasta, no deja de verse, incluso más que nunca, como crítico. Añade: «Pienso en mí mismo como ensayista, alguien que produce ensayos en forma novelada o novelas en forma de ensayo: sólo que, en lugar de escribir, los filmo». Es algo que se hizo evidente en obras como *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio* (1986), la monumental *Historie(s) du cinema* (1988-1988) o ese *Rey Lear* (1987) que trata sobre la imposibilidad de filmar una versión de *Rey Lear*. Sólo la trayectoria de otro cineasta único, Chris Marker, resiste la comparación; también él fue crítico en *Cahiers* e hizo del cine-ensayo, en su caso sin apenas pasar por la ficción, un sofisticado medio de expresión.

Ese camino culmina hasta ahora con *El libro de las imágenes*, película estrenada en el Festival de Cannes de 2018 cuando el director contaba ya con la friolera de ochenta y siete años, y que, tras un apresurado tránsito por un puñado de salas de cine españolas, puede verse ahora en esa excelente plataforma que es Filmin. Y sería una pena que quienes se sintieran abrumados o aburridos con las herméticas *Film Socialisme* (2010) o *Adiós al lenguaje* (2014) diesen ahora la espalda a una película formidable, sorprendente, de la que se ha hablado demasiado poco: quizá porque la influencia del cine sobre la conversación pública no es ya la que fue. Y quizá, también, porque el extraordinario *collage* que ha elaborado el director suizo sólo puede disfrutarse plenamente cuando el espectador mismo tiene conciencia histórica del cine y puede dar sentido a las innumerables citas y referencias

mediante las que se compone la película; o, cuando menos, curiosidad por explorarlas. De ahí tal vez que los espectadores de Filmin, cuya calificación media es destacada ahora en la web allí donde antes se indicaba la nota de los críticos, le concedan un mediocre 6,9; menos mal que el jurado de Cannes 2018 le concedió, con toda justicia, una Palma de Oro Especial.

Sería interesante preguntarse, antes de hablar de la película y del tipo de guerra que con ella se entabla, si *El libro de las imágenes* constituye un ejemplo del célebre «estilo tardío» identificado por Adorno en el último Beethoven y teorizado después por Edward Said (un pensador más que pertinente a la hora de evaluar la idea central en esta película). Ya hemos dicho que Godard se aproxima a los noventa años como el último superviviente de la *nouvelle vague* y hace apenas tres años que sobrevivió a un infarto del que salió con un marcapasos. En esta película no ha trabajado solo: a sus colaboradores Fabrice Aragno y Jean-Paul Battaggia se ha sumado la historiadora Nicole Brenez. Ahora bien, ¿estamos ante un estilo tardío? En concreto, ¿estamos ante el estilo tardío en los términos señalados por Said? Es decir: la obra no como armonía, sino como intransigencia y dificultad y contradicción; como falta de serenidad. A modo de ejemplo, Said se refiere al último Ibsen como alguien que soslaya toda posibilidad de cierre y deja al público más desasosegado que nunca. Esta cualidad tardía consistiría entonces en «una productividad deliberadamente improductiva, un ir en contra».

El problema es que Godard siempre ha ido en contra, para bien o para mal: su carrera es una sucesión de saltos mortales y provocaciones, deliberadas o involuntarias, capaces de irritar al más pintado. Intransigencia, dificultad, contradicción: tres adjetivos que sirven para cualquier Godard y no dejan de servirnos para el último. Curiosamente, *El libro de las imágenes* es una película más accesible que muchas de sus predecesoras, sin perder por ello densidad conceptual ni riqueza visual. Y si se parece a algo que Godard haya hecho antes, es a las *Historia(s)* que comenzó a rodar hace treinta años: cuando tenía cincuenta y ocho y aún no cualificaba como «tardío», salvo que ese adjetivo se le aplique en relación con las muchas etapas que para entonces había conocido ya su filmografía: la romántica (sus películas más célebres de los sesenta), la revolucionaria (sus experimentos colectivistas con el grupo Dziga Vértov), el regreso al cine comercial (los primeros ochenta). ¿O quizá Godard siempre ha sido tardío, a la vista de su posición en la historia del cine y de su inclinación a trabajar con las imágenes archivadas del cine de la primera mitad del siglo? En todo caso, *El libro de las imágenes* contiene elementos nuevos que atestiguan la fuerza creativa del director suizo. Desde el punto de vista del estilo tardío, si tal cosa de verdad existe, es, así, una proposición paradójica.

El libro de las imágenes se abre con una frase que alude a la técnica del montaje: «La verdadera condición del hombre es la de pensar con las manos». Pero el montaje, aquí, es

algo más que la ordenación sucesiva de las imágenes; es la combinación de imágenes procedentes de fuentes diversas, desde el cine clásico al contemporáneo, del metraje televisivo a la filmación en vídeo, a lo que se suman técnicas diversas de tratamiento de las mismas (saturación del color, uso del negativo, del ralentí, del fundido en negro, inserción de frases sobreimpresas) y un empleo imaginativo del sonido (voces en *off*, incluida la cavernosa del propio Godard, sonido directo, música). Podríamos hablar de una reapropiación de imágenes que, así combinadas, cobran un nuevo sentido. Pero ni este sentido es unívoco, aunque los sentidos posibles no sean infinitos, ni esa reapropiación es completa: se trata más bien de un préstamo del que el director suizo hace el mejor empleo.

Si cinco dedos tiene la mano, cinco partes estructuran la película. «Remakes» es el título de la primera, en la que Godard crea una serie de paralelismos cinematográficos que no excluyen el autoanálisis: la incomparable escena de amor de *Johnny Guitar* se sitúa al lado de aquella de *El soldadito* que la homenajeaba, mientras que el final de *Paisà,* en que los partisanos son arrojados al mar por los nazis atados de manos y piernas cuando ya termina la guerra, encuentra su correspondencia en un vídeo en el que unos terroristas islámicos disparan a bocajarro a sus víctimas en la cubierta de un barco. También comparecen *Vertigo*, de la mano del Scottie, que rescata a Madeleine de las aguas de la bahía de San Francisco, y la actriz alemana Dita Parlo, recuperada del fondo del mar por su prometido en una escena onírica de *L'Atalante*. Estas resurrecciones contrastan con las ejecuciones perpetradas fuera de la sala de cine y que el cine también recoge: guerras civiles, mundiales, atentados terroristas. Se trata de uno de los temas capitales de Godard: el entrelazamiento del cine y la historia en el siglo xx; la coexistencia de la carnicería y el testimonio en forma de imagen. Incluso la muerte de los animales es aquí objeto de alusión a través del temprano documental de Georges Franju, *La sangre de las bestias* (1949). En la segunda parte, titulada «Las veladas de San Petersburgo», en referencia a la obra del mismo título del antiilustrado francés Joseph de Maistre, Godard persigue más explícitamente esa confluencia al recitar pasajes del libro en los que se denuncia la brutalidad humana y la imposibilidad de su expiación. Vemos la tumba de Rosa Luxemburgo, las batallas y los salones de la *Guerra y paz* de Serguéi Bondarchuk, escenas de Vietnam. No hay remedio y la cámara ha dejado prueba de ello.

Inmediatamente llegamos a una tercera sección, líricamente titulada «Las flores entre los raíles en el viento confuso de los viajes», en la que los trenes –primera imagen del cine– son mostrados como vehículos de placer y como vehículos de muerte: los personajes del episodio rural de *Le plaisir*, de Max Ophüls, comparten pantalla con los niños que buscan al padre en *Paisaje en la niebla*, el Gary Cooper que transita en un lento tren que parece rápido en *Hombre del Oeste* y los turbios protagonistas de la posguerra en *Berlin Express*. La

ambivalencia del instrumental humano es subrayada por la voz en *off* del director: «El idioma de Goethe acabó siendo horrible cuando se escuchaba de noche en las estaciones rusas». A continuación, Godard convoca a Montesquieu: «El espíritu de las leyes» es la cuarta parte y se ocupa de lo que anuncia. Así, la estampa de Arthur Rimbaud y los versos de su poema «Democracia» acompañan a la evocación de la Comuna de París antes de que escuchemos una frase de Montesquieu mientras vemos a Mao: si pudiera hacer que los gobernantes supieran mejor lo que ordenan… Godard evoca el fondo de violencia que late por debajo de las leyes con fotogramas de *Weekend*, su propia fábula caníbal. Y vuelve con el barón de Montesquieu: es necesario instruir a los humanos en la virtud general del amor al prójimo, idea ilustrada con imágenes de archivo del Ku Kux Klan y con el joven Abraham Lincoln que, interpretado por Henry Fonda, se embelesa ante la promesa civilizatoria de las leyes. Es inútil: pasan ante nuestra mirada el propio Henry Fonda injustamente encerrado en la celda de *Falso culpable*, el caos gubernativo de *Sopa de ganso* y la desnuda violencia de *Elephant*.

Es entonces, en el minuto 50, cuando la película emprende un giro que había anticipado la breve sobreimpresión del título del libro de Joseph Conrad: «Bajo la mirada de Occidente». Esta parte, titulada «La región central» empieza con una referencia a los problemas ecológicos y con el recurso a *Encadenados*, otra película fetiche de Jean-Luc Godard: la llave de la marca *Unica* que sostiene Ingrid Bergman en su mano alude quizá a un mecanismo que ha de abrirse ante nosotros. Leemos: «La Arabia feliz», como un eco del Bowie que cantaba a la vida secreta de Arabia («secreta y siempre verde»), pero también una alusión a los paraísos perdidos que evoca el cine occidental cuando se acerca a Oriente. Ahí están el ladrón de Bagdad de Raoul Walsh o las mil y una noches de Pier Paolo Pasolini; donde antes estuvieron Dumas o Flaubert. «*Salammbô…*», declama la voz aguardentosa de Godard, refiriéndose a la obra en que Flaubert quiso narrar la Antigüedad con los procedimientos de la novela moderna y que comienza con una declaración de orientalismo: «Era en Megara, arrabal de Cartago, en los jardines de Amílcar». Es entonces cuando Godard formula su tesis: «No cabe duda de que la acción de representar casi siempre implica violencia hacia el tema de la representación». Y aprecia el suizo un gran contraste entre esa violencia y «la calma de la representación como tal», pues ésta rara vez deja huella de la violencia que se emplea contra el tema reducido o simplificado.

Nos dice Godard que solemos representar al mundo árabe como un lugar ruidoso y anárquico: un paisaje o decorado lleno de sátrapas y pobreza. Es decir: «Aunque el mundo árabe exista como un mundo, nunca se lo aprecia como tal». Se suceden, durante toda esta sección, imágenes del cine egipcio, tunecino, marroquí: desde el más conocido hasta el más contemporáneo. De ese modo Godard está respondiendo de manera positiva a la pregunta que él mismo plantea: «¿Pueden hablar los árabes?» Pero también está diciendo que no los

escuchamos, pues estamos hipnotizados por *nuestra* representación de *su* mundo. Ahora bien: el propio Godard estaría, pese a todo, incapacitado para superar esa barrera. Tal que si él mismo lo admitiese, la película vuelve a sorprendernos allá por el minuto 64, cuando comienza una narración en *off* que se basa –como nos aclara Jaime Pena en la revista *Caimán*– en pasajes de la novela *Una ambición en el desierto*, http://www.pepitas.net/libro/una-ambicion-en-el-desierto, debida al escritor francés de origen egipcio Albert Cossery. Se nos narra, sobre un fondo variado de imágenes ficcionales y documentales, la historia del jeque Ben Kadem, primer ministro del emirato imaginario de Dofa. Ben Kadem desea someter a los demás países del Golfo bajo su yugo, mientras que Samantar, primo del jeque y aristócrata marginado, está convencido de que la pobreza del emirato es la mejor barrera contra la invasión de los mercados internacionales. Se producen unos atentados que utilizan un vocabulario político obsoleto; Ben Kadem fracasa en su intento de expansión. Sin embargo, unos niños liderados por un tal Tarek atentan contra los símbolos del capitalismo en el interior del emirato: la Bolsa, los bancos. En principio, la vida oriental será felizmente preservada: Godard nos ha contado antes que Oriente es más filosófico que Occidente porque allí la gente tiene tiempo. Pero esto, evidentemente, es una proyección del deseo del director. Más sentido tiene, quizá, esta declaración melancólica: «Nunca estamos lo suficientemente tristes para que el mundo sea mejor».

Así que Godard se ha ido a la guerra: a la *Kulturkampf* o guerra cultural. En su caso, se trata del conflicto entre culturas entendidas como bloques estáticos, a menudo ligadas a naciones concretas, que se oponen entre sí con la fuerza prescriptiva de los estereotipos. En la película, hay una denuncia explícita de las religiones monoteístas: «Las religiones del libro han sacralizado el texto y se han olvidado de las sociedades». Contra ellas, así como contra las representaciones que reducen su objeto y nosotros tomamos como la realidad de la cosa, se revuelven las imágenes. En palabras de Nicole Brenez, la colaboradora de Godard en esta película:

> Todas las biblias son prescripciones que te dicen cómo comportarte en los diferentes aspectos de la vida. Las imágenes nos liberan de esas creencias y prohibiciones. Y la forma en que Jean-Luc las edita, las organiza, las guarda, las agrega y también las desconecta, es un modelo de organización sobre cómo ser libre.

De la república de las letras habríamos pasado a la república de las imágenes. Aunque no está de más señalar que las letras también se dedican a la tarea de mostrar la rica complejidad de las culturas; en ocasiones, tomando como referencia obras canónicas preexistentes a las que se da la vuelta. Es lo que hizo Kamel Daoud, por ejemplo, en *Mersault, caso revisado*: una novela de 2014 que daba la palabra al hermano menor del árabe al que asesina Mersault en *El extranjero*, la novela de Albert Camus (cuya adaptación

al cine a cargo de Luchino Visconti, protagonizada por el Marcello Mastroianni que figuraba en la brillante portada de Daniel Gil para la edición del libro en Alianza Editorial, es, por desgracia, inencontrable). Daoud, argelino, toma la invisibilidad del árabe asesinado por Mersault como metáfora de la colonización occidental del Magreb, sin ahorrarse críticas al islam. Escribe: «esta historia debería reescribirse en la misma lengua, pero de derecha a izquierda». Claro que no sería, en ningún caso, la *misma* historia, sino *otra* distinta; o la misma historia relatada desde dos puntos de vista. Y no serían, tampoco, los únicos posibles.

Pero estábamos en el *Libro de las imágenes*. Desde el momento en que termina la narración sobre Dofa, la película se encamina hacia su inesperado, emocionante final. Primero aparece sobre fondo negro la lista de las películas y los libros que han sido utilizados: Artaud, Murnau, Aldrich, Buñuel, Bernanos, Pasolini, René Girard, Canetti, Eisenstein, Delacroix, Péguy, Cocteau, Lang, Dostoievski, Faulkner, Hegel, Vertov, Castoriadis, Céline, Rilke, Straub, Rivette, Balzac, Welles *e tutti quanti*, incluyendo numerosas obras del propio Jean-Luc Godard. Sigue una imagen de la señal con la leyenda «No trespassing» que abre *Ciudadano Kane*, sobreimpreso encima de aquel otro que rezaba «Défense d'entrer» en las puertas del paraíso de *Notre musique*, la película del propio Godard. Oímos al propio director expresando su deseo de que haya pronto una revolución y expresando su obstinado rechazo a cualquier resignación:

> Incluso si nada ocurriera como nos habíamos imaginado, nuestras esperanzas no cambiarían. Las esperanzas seguirían existiendo y la utopía será necesaria. Igual que el pasado era inmutable, la esperanza debe permanecer inmutable en quienes un día, cuando éramos jóvenes, avivamos el fuego de la esperanza.

No es necesario estar de acuerdo y salta a la vista la falta de autocrítica del viejo marxista. Pero esto tampoco tiene aquí demasiada importancia. Apenas podemos comprender sus últimas palabras, sofocadas por una honda tos que parece evocar el fantasma de la mortalidad. En la pantalla surge el número de visado de una vieja película mientras suena, solitario, un piano. Éste no se ha detenido aún cuando la película en cuestión se revela a nuestra mirada: se trata de la prodigiosa secuencia inicial de *Le plaisir*, la película de Max Ophüls cuyo primer episodio se basa en un relato de Guy de Maupaussant. En una sala parisiense de la *Belle Époque*, un apuesto caballero se ha puesto a bailar vigorosamente con una dama: su rostro es hierático, inexpresivo, pero su cuerpo se mueve con entusiasmo arriba y abajo, ejecutando los movimientos debidos con una urgencia inexplicable. De repente, el bailarín cae al suelo con estrépito: la bailarina se vuelve alarmada y mira hacia él. Es ahí donde Godard hace el corte que pone punto final a su libro de imágenes; quien no conozca la secuencia de Ophüls no entenderá el sentido de su inserción. En la película, como en el cuento, quienes se aproximan para socorrer al bailarín caído descubren que el

desconocido llevaba una máscara que ocultaba su rostro, retirada la cual se encuentran con un anciano que ha preferido morir bailando a vivir de los recuerdos. De manera que eso es lo que Godard dice de sí mismo: que morirá sobre la mesa de montaje. Y nosotros, que aprendimos a amar el cine cuando todavía respiraba el siglo xx, moriremos un poco con él.