

Jean-Luc Godard (Francia, 1930 - Suiza, 2022)

CINE
SCRUPULOS

Volumen II
Número 1
Enero a junio
2023

69

“Una historia debe tener un inicio,
un desarrollo y un final,
pero no necesariamente
en ese orden”

César Pita¹, Juan Carlos Martínez²

Resumen

¿Genio total o embustero absoluto? ¿Iconoclasta intencionado u oportunista con suerte? ¿Revolucionario de corazón o burgués asolapado? ¿Nació una nueva historia del cine con Godard o él se encargó de cavar la tumba? Lleno de contradicciones, en dialéctica constante consigo mismo y con un espíritu ególatra que hasta el momento nadie ha podido igualar, Jean-Luc Godard se ha convertido en uno de los principales nombres propios del séptimo arte. Su reciente partida nos permite dar un panorama de su obra.

Abstract

Total genius or absolute liar? Intentional iconoclast or lucky opportunist? Revolutionary at heart or hidden bourgeois? A new history of cinema was born with Godard or he digged the grave? Full of contradictions, in constant opposition with himself and with an egotistical spirit that no one has been able to match until now, Jean-Luc Godard has become one of the main names of the seventh art. His recent departure allows us to take an overview of his filmography.

Palabras clave

Jean-Luc Godard; *nouvelle vague*; Francia; Cahiers du Cinéma; ensayo fílmico; cine documental; filmografía

Key words

Jean-Luc Godard; *nouvelle vague*; France; Cahiers du Cinéma; film essay; documentary cinema; filmography

DOI: <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v11i1.1922>



Recibido:
29 de marzo de 2023

Aceptado:
21 de abril de 2023

Publicado:
14 de julio de 2023

1. Docente a tiempo completo, Facultad de Comunicaciones de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, e-mail: pcpucpit@upc.edu.pe
2. Docente a tiempo parcial, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, e-mail: jmartinezs@pucp.pe





Une femme coquette

Suiza, 1955. 10 minutos. Cortometraje
Con: Maria Lysandre, Roland Tolmatchoff y Carmen Mirando

De estreno muy restringido en su momento, el primer trabajo cinematográfico de Godard apareció de repente hace unos años y puede ser disfrutado por todos. Filmado en Ginebra, aborda algunos tópicos relativos a la prostitución en los que el cineasta incide en sus primeras películas, sobre todo en *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1962) o en *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), así como en la colaboración que hace para el film colectivo *Le plus vieux métier du monde* (1967). Narrado en primera persona por una mujer que escribe una carta a su amiga para dar cuenta de la aventura sexual en la que está envuelta, el descubrimiento de un nuevo elemento

de exploración femenina conlleva al ejercicio de la libertad y de la ausencia de una moralidad impuesta, algo que también explora de manera más estética en *Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné* (1964). Aunque aquí no hay fragmentación del cuerpo, Godard hace un cameo como potencial cliente carnal. (CPD)



Une femme coquette
(Jean-Luc Godard, 1955).

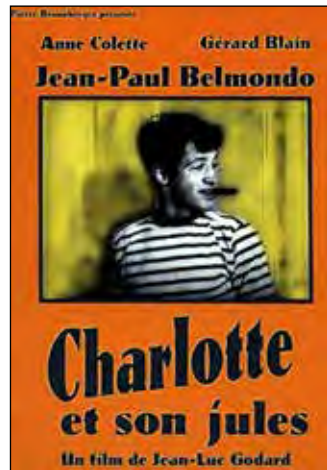


Opération 'Béton'

Suiza, 1958. 20 minutos
Cortometraje documental

La Grande-Dixence, la presa más alta del mundo, se construye en Suiza, en la zona del Val del Dix, a 2500 metros sobre el nivel del mar. De manera didáctica, Godard muestra el proceso de elaboración del hormigón. De talante estrictamente publicitario, el film no permite atisbar ningún indicio que apunte a lo que después el director hará en materia cinematográfica, pero resulta interesante la concentración que dedica a las actividades de los trabajadores, piezas claves de un entramado social que será cuestionado en algunas de sus películas más políticas. En este caso, traza ciertos rituales en el proceso de construcción de la presa, pero también

apunta a cierta monotonía en el trabajo que se realiza. La voz de Godard acompaña las secuencias, pero se limitan a la narración objetiva de lo que sucede. Son las imágenes las que parecen evocar cierto interés por las personas y no por el producto frío que se origina en las canteras en este producto de encargo. (CPD)



Charlotte et son Jules

Francia, 1958. 20 minutos. Cortometraje
Con: Jean-Paul Belmondo, Anne Collette y Gérard Blain

Antes de filmar *À bout de souffle* (1960), Godard se encuentra por primera vez con Jean-Paul Belmondo y filma este cortometraje de recursos mínimos que centra su acción dentro de una habitación. Una chica hermosa llega al departamento de un hombre. Los motivos son inciertos, pero él esboza una serie de explicaciones que tienen que ver con el despecho: ella llega porque no puede vivir sin él, a pesar de que lo ha abandonado después de tres años para irse con otro hombre vinculado con el negocio cinematográfico que le ha ofrecido un papel para una película. Ella no habla: se dedica a comer un helado y luego a gesticular a medida que aguanta de manera recia las palabras hirientes de él. Pero la cosa se complica cuando se hace evidente que es él quien no puede vivir sin ella. Algunos recursos de Godard ya se muestran: la naturaleza de macho dominante, —que es pura pose—, el juego con los recursos sonoros en el tramo inicial y la referencia cinematográfica con una dedicatoria a Jean Cocteau. (CPD)



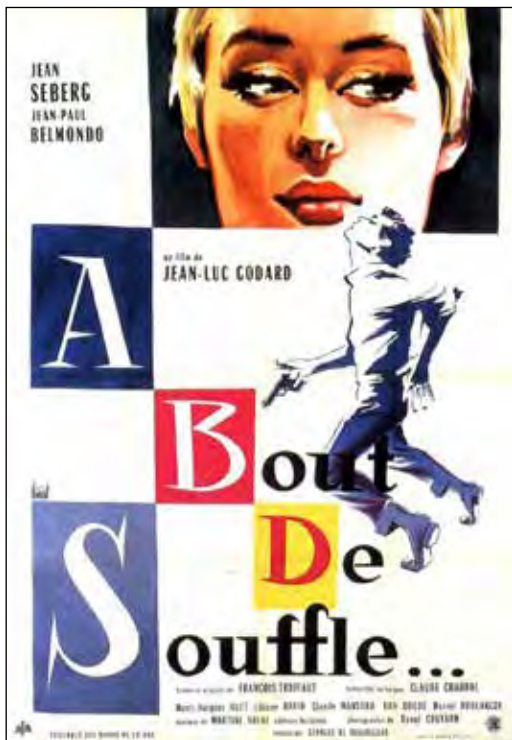
Charlotte et Véronique...

Francia, 1959. 21 minutos. Cortometraje
Con: Jean-Claude Brial, Anne Collette y Nicole Berger

A veces uno ve estas películas o cortometrajes franceses y piensa que debe resultar muy sencillo acercarse a una chica europea, conversarle y garantizar una cita nocturna. Con guión de Eric Rohmer, Godard esboza una historia simple de dos amigas que comparten habitación y conocen el mismo día al mismo chico, quien asume personalidades distintas con cada una de ellas como si se tratara de un auténtico Casanova. Él quiere algo de amor, pero ellas también quieren lo mismo y no se niegan a los galanteos, por más que una se haga la más difícil. Quien la sigue, la consigue, aunque se deba aparentar que se es estudiante de leyes o de ingeniería y las agendas se crucen de manera inmisericorde. Godard ensaya algunas imágenes que luego utilizará en *À bout de souffle* (1960): la pareja frente al espejo, la mirada a través de un poster enrollado que se dirige al objeto de deseo y la crítica feroz hacia un tipo de cine francés que en ese momento se consideraba decadente y obsoleto. Y, además, todos tienen un libro entre manos. (CPD)



Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick
(Jean-Luc Godard, 1959).



À bout de souffle

Francia, 1960. 90 minutos

Con: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg y V. Doude

Se ha dicho bastante acerca de lo revolucionaria que es esta película y de la manera en que cambió la forma del lenguaje, la narrativa y la producción filmica. Pero quiero acercarme a Godard de una manera menos apasionada y más bien desde su personalidad. En una entrevista que Michel Ciment le realizó en 1998 —publicada en *Pequeño planeta cinematográfico* (Akal, 2007)—, Godard dijo que sentía el deseo de llevar la contraria. Y *À bout de souffle* es llevar la contraria a los preceptos de su propia escuela: *Cahiers du Cinéma*, una revista en la que Godard participó como crítico y que le ayudó a acercarse al cine de una manera más analítica. Junto con sus compañeros de redacción iniciaron la denominada *nouvelle vague*, movimiento que cuestionaría la forma de concebir y de hacer cine.

Los miembros de *Cahiers du Cinéma* rei-

vindicaban el cine de autor, lo que se dejó ver en los primeros largometrajes de la *nouvelle vague*: *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) y *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959). Ambas fueron muy bien recibidas por el público y por la crítica, lo que ponía la valla alta para Godard. Pero estas películas tenían un acabado formal: buenos encuadres, montaje cuidado y una narrativa coherente. Godard decide que su primera película vaya por el camino contrario: coloca la cámara detrás de los protagonistas cuando hablan, usa un montaje que no respeta la continuidad y una narrativa con escenas que sobran. Como lo dijeron algunos críticos al inicio, parecía la película de un aficionado. Pero eso no le bastó. La primera imagen que aparece en la película es un cartel con el que deja claro su homenaje a la Monogram Picture, productora de cine B norteamericano. ¿Acaso el cine B de la época no se aleja del cine de autor que planteaba *Cahiers du Cinéma*?

Pero la última actitud de llevar la contraria es más provocadora. El editor de la revista era André Bazin, teórico que propuso un cine cercano a la realidad objetiva, defensor del plano secuencia porque se asemeja a la manera de ver de las personas y detractor de un montaje adulterado. ¿Y qué hace Godard? Pues va por el lado opuesto: el montaje es evidente en la película y además corta la imagen en el mismo plano. Es decir, si Bazin hablaba de tomas largas, Godard hace una toma larga y la corta en pedazos sin cambiar el plano en cada corte. También hace tomas muy largas, pero la cámara se mueve tanto que contradice lo que propone Bazin. No sé si *À bout de souffle* es una película conscientemente innovadora o habla de un director que busca protagonismo dentro del grupo al hacer un producto que va por el camino opuesto al que proponen sus compañeros. (Juan Carlos Martínez)



À bout de souffle
(Jean-Luc Godard, 1960).



Bande-announces

Godard no es el primer director de cine que se anima a tener control sobre los avances de sus películas —el conocido *tráiler*—. Antes, Alfred Hitchcock daba gala de sus dotes como presentador y artífice del suspenso con unos avances que parecían cortometrajes diseñados al milímetro para dejar al espectador con ganas de más. La táctica de Godard se asemeja a la de sus películas: una serie de cortes que anticipan imágenes pero no desarrollan historias, que dan cuenta de elementos variados y que se acompañan por un ritmo musical particular o por la monotonía de la voz de Godard, quien intenta impregnar cada uno de los fotogramas con su propio estilo particular, en constante búsqueda estética pero también con un firme propósito

de ruptura frente a lo que puede parecer evidente. A medida que su cine cambia o encuentra personalidad, sus avances resultan también ejercicios que dan cuenta de un espíritu rebelde e iconoclasta, por más que nos guste o no.



Bande-annonce de *À bout de souffle*

Francia, 1960. 2 minutos
Anuncio de película

Centrado primero en las características de sus protagonistas —tanto masculino como femenino—, Godard explora otros roles que podemos apreciar en su largometraje debut, pero se da maña para dar cuenta de los elementos simbólicos y de construcciones que permiten apreciar de antemano las características que adquieren Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg a lo largo del metraje. Sin elementos sonoros de fondo, solamente se escucha una voz femenina y la ya célebre entonación monocorde del director francés, que da cuenta de los créditos principales de la película y anuncia, de manera triunfante, que se trata del mejor estreno de la temporada. Además, en un guiño cinematográfico, alterna algunas imágenes con referencias a clásicos de la historia del cine y anticipa los elementos que forman parte de su propuesta: *Scarface* (Hawks y Rosson, 1932), *Le diable au corps* (Autant-Lara, 1947), *Du rififi chez les hommes* (Dassin, 1955) y *Et Dieu... créa la femme* (Vadim, 1956). ¿Recurso comparativo, ejercicio de grandilocuencia, soberbia desmesurada? Godard da pistas, pero también se protege porque quizás, en el fondo, siente algo de miedo. Por eso prefiere mencionar los nombres de sus colegas Truffaut y Chabrol antes que el suyo.



Bande-annonce de *Une femme est une femme*

Francia, 1961. 2 minutos.
Anuncio de película

Godard cita a Renoir mientras explica cómo ha dirigido su primer largometraje a color. No se le ve su rostro, sino que solamente se escucha su voz al mismo tiempo que aparecen algunas palabras en la pantalla, aunque no con los clásicos colores y tipografías que serán su marca de fábrica más adelante. Da cuenta de la libertad que le da a los actores y de su forma de trabajo en el *set*, pero es interrumpido de manera constante por una voz femenina que señala que una mujer es una mujer —*Une femme est une femme*, el título de la película que se promociona—. Lo hace con diferentes entonaciones: a veces cariñosa, otras veces molesta, incluso en actitud chillona o presa de cierto desconsuelo. Y de pronto, Godard cambia el foco de su texto para establecer diferencias entre la música india y las construcciones occidentales de Bach o de Vivaldi. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? Hasta que en el tramo final vuelve a Renoir y traza un paralelo entre la disquisición musical y la forma en la que, desde su punto de vista, ha elaborado la película y quiere hacer cine. Tan personal como de costumbre, el director se va por las ramas de manera equilibrada, pero reclama atención desde el inicio y hasta el final.



Bande-annonce de *Vivre sa vie...*

Francia, 1962. 2 minutos
Anuncio de película

Godard aprovecha el ritmo ágil de una de las canciones que suenan en la película para otorgar un aire de videoclip al tráiler de *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, su exploración sobre el mundo de la prostitución con una Anna Karina en estado de gracia. La primera escena muestra el cuerpo desnudo de la meretriz, aunque con su conveniente barra negra que censura las partes más pudendas de la mujer. Desde ahí, todo es corte acompasado que alterna una serie de imágenes en la que no solamente se aprecia a Nana, la protagonista, sino también a un conjunto de personajes que forman parte de su entorno: novios, clientes, compañeras de trabajo, proxenetas, fauna urbana que se convierte en elemento de deseo o de contemplación, el filósofo con el que comparte café. Incluso se anticipa el trágico final. Pero lo que en realidad domina durante los dos minutos de secuencias es el rostro de Anna Karina, ya sea de espaldas o expulsando el humo de cigarro, sonriente o en actitud coqueta mientras baila, en búsqueda de clientes o presa del éxtasis religioso mientras contempla *La passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928). Si la película es una elegía de Godard hacia su musa, el tráiler no puede ser menos que eso.



Bande-annonce de *Le mépris*

Francia, 1963. 2 minutos
Anuncio de película

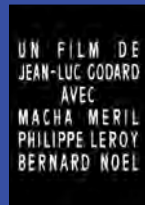
Si el contrapunto es musical en los anteriores avances, para *Le mépris* Godard acentúa el componente de lo verbal. La voz del director y de una mujer enumeran los distintos componentes del relato, sean o no relevantes para la historia que se ve en pantalla, pero en los momentos claves en los que aparece el título de la película, recitan al unísono y con una inflexión vocal más intensa los atributos principales del film: el nombre del director, los nombres de los actores, el libro de Alberto Moravia en el que está basado y el discurso estrictamente promocional en torno a lo que se presenta. Inclusive, se permite una broma interna al anunciar que el formato que utiliza es el Franscope (en clara referencia al formato Cinemascope, tan en boga en ese momento en la industria de Hollywood y que Godard aprovecha al máximo en la película). La música de Georges Delerue, pieza fundamental de la puesta en escena, no se desaprovecha y aparece en su máximo esplendor, pero son las palabras las que se colocan en primer plano mientras Godard secciona su película para darnos breves atisbos de la misma, de lo que está por venir, de la sensualidad de Brigitte Bardot y de la presencia de los elementos cinematográficos.



Bande-annonce de *Bande à part*

Francia, 1964. 2 minutos
Anuncio de película

El tráiler original que Godard filma para *Bande à part* es lo contrario a lo que un manual de publicidad efectiva señala. No aparece en ningún momento el nombre de los actores ni del director ni de los productores y ni siquiera de la película. Solamente se limita a mostrar una serie de imágenes que ni siquiera hilvanan una lógica narrativa que permita al espectador conocer siquiera de qué trata el film. Por supuesto, aparecen personas, pistolas, intentos de robo, automóviles, salones de clase, besos, escenas de baile y Anna Karina, como presencia fundamental que garantizaría el visionado del film. A ello se suma un tratamiento rítmico con el uso de una banda sonora juvenil y muy a tono con los tiempos, de tal modo que los cortes obedecen a esta constante rítmica tal como sucedía antes con el tráiler de *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1962). ¿Busca Godard sabotearse a sí mismo o es tan pretencioso como para asumir que el público intuirá su estilo apenas vea en pantalla este amasijo de imágenes? Una vez visualizado el film, el tráiler adquiere otro rango porque permite apreciar que se trata de un resumen casi cronológico de los sucesos que acontecen, así que se convierte en un chiste interno que propone el director.



Bande-annonce de *Une femme mariée*

Francia, 1962. 4 minutos

Anuncio de película

Aunque excede el tiempo promedio de los tráilers, el ejercicio promocional de Godard para *Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964* (1964) aprovecha el estilo desarrollado por el director: la alternancia de secuencias que se suceden de manera rítmica en función de la música de fondo y el corte abrupto que da pase a los créditos, acompañados esta vez por otra ambientación sonora. La delimitación del cuerpo femenino, elemento clave en la película, se traduce también en el tráiler, aunque deja poco espacio para intuir el propósito narrativo del film. Sin embargo, resalta la magnífica fotografía en blanco y negro de Raoul Coutard, a estas alturas colaborador habitual en la estética godardiana. El título se presenta de a pocos y enfatiza primero en la condición de individuo (*une*), luego de género (*une femme*) y finalmente de estado civil (*une femme mariée*). Llegados a la mitad, empieza el descenso, de tal modo que la unidad se elimina (*femme mariée*) para quedarnos con la condición social del personaje (*mariée*), la que es puesta en entredicho por la presencia del amante, con quien la mujer comparte tiempo a pesar de estar casada. Sin embargo, el director no asume una postura y es algo que se agradece.



Bande-annonce de *Pierrot le fou*

Francia, 1963. 2 minutos

Anuncio de película

El tráiler de *Pierrot le fou* plantea un juego de dicotomías a partir de la lectura del libro que hace Pierrot, interpretado por Jean-Paul Belmondo, pero luego se enfatiza con la locución en *off* que anuncia que lo que se verá en pantalla es una película de aventuras, pero también una historia de amor. Los referentes se acumulan mientras suena muy por lo bajo la música de fondo. Las imágenes, a su vez, siguen el estilo godardiano de no anunciar elementos de la trama, sino que sugieren una serie de estímulos visuales en los cuadros que se presentan, en los rostros pintados de Anna Karina y de Jean-Paul Belmondo, en los escenarios que forman parte del paisaje de la película y en el anticipo del nombre del personaje femenino: Marianne Renoir, otro guiño de naturaleza cinematográfico. Tras las declamatorias, una voz femenina grita: “¡Pierrot le fou!” y la pantalla negra anuncia el nombre de los directores, de la película y del autor detrás de este nuevo despropósito, que se ha convertido en uno de los referentes visuales más aclamados y conocidos en la obra de Jean-Luc Godard. Nuevamente, tal como sucede en *Le mépris* (1963), el color y la pantalla panorámica se convierten en aliadas.



Bande-annonce de *Masculin féminin*

Francia, 1964. 2 minutos

Anuncio de película

Godard hace una película donde no se admite la presencia de menores de 18 años. Es, además, sobre la juventud y el sexo en la Francia moderna. Disfraza la narrativa dentro de la aparente frivolidad de un film juvenil de encuentros y desencuentros entre hombres y mujeres, entre lo masculino y lo femenino. Anuncia, además, que se trata de una obra episódica. Desde el inicio, corta las palabras a medida que las imágenes aparecen, primero para dar cuenta del aspecto masculino y luego para mostrar a las protagonistas jóvenes en su condición de femeninas. Sugiere determinados elementos —como el visionado que hacen los protagonistas de una película sueca en la que los personajes no hablan, se encuentran en un hotel y la mujer practica sexo oral al hombre—, lo que da a entender un contenido algo subido de tono. Y para que no queden dudas, el bueno de Godard escandaliza al mostrar en pantalla la palabra *cul* (culo, en castellano). Pero no hay nada de qué preocuparse porque en realidad es parte de la palabra *masculin*. Más astuto que nunca, Godard provoca a la audiencia y esconde el verdadero propósito de la película: la disección de una juventud que oscila entre el compromiso político y la efervescencia de naturaleza sexual.



Bande-annonce de *Made in U.S.A.*

Francia, 1966. 2 minutos
Anuncio de película

Made in U.S.A. (1966) es el último largometraje que Godard y Anna Karina hicieron juntos tras su divorcio. Es también la primera vez que anuncia que se trata de un film político. Para ello, transgrede lo que se supone que es un tráiler de naturaleza publicitario y anuncia el silencio, porque todo es demasiado ruidoso. Y en efecto, el tráiler es completamente mudo, por más que aparezcan pistolas que anticipan una sucesión de disparos. No escuchamos absolutamente nada a lo largo de los dos minutos: ni la voz de Godard a la que nos hemos acostumbrado a estas alturas ni una música de fondo. Simple y llanamente, una sucesión de imágenes y unos anuncios en pantalla que definen que *Made in U.S.A.* es “una película po”. ¿Qué significa eso? Poco a poco Godard da pistas al definir su obra de distintas maneras. Primero anuncia que se trata de una “película poética”. Luego, indica que estamos ante una “película policial”. Finalmente, señala lo que resulta evidente a estas alturas: que se trata de una película política. Sin embargo, Godard presenta la palabra cortada en dos: “po lítica”. Es lo que ha estado haciendo desde un buen tiempo atrás: disfrazar una postura política detrás de la estética cinematográfica. A partir de aquí, Godard es militante.



Bande-annonce de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

Francia, 1967. 2 minutos
Anuncio de película

Los elementos en común que comparten *Made in U.S.A.* (1966) y *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) se evidencian en el tráiler de esta última, también ausente de sonido y que anuncia silencio desde el inicio. Pero este silencio obedece a que Godard quiere decirnos dos o tres cosas que sabe acerca de ella. Y en este momento, alterna una serie de secuencias de la película con anuncios de ese conocimiento y que impulsan de manera explícita su mirada política en torno al neoliberalismo, el capitalismo, la guerra de Vietnam, la era moderna, la prostitución y otros elementos del sistema. Y si hay dudas al respecto del origen de todos estos mensajes, señala al final que la obra no solamente tiene nombre y apellido, sino que además es de origen francés, como para distanciarse en algo de una película que antes se llamó “hecho en los Estados Unidos”. La consolidación del Godard antisistema es un hecho, así como también el abrazo que le da al maoísmo, que será mucho más evidente a partir de ahí. La mirada crítica sobre la intervención norteamericana en Vietnam queda puesta de manifiesto con la imagen del horror de la guerra sobre el rostro de una víctima inocente que mira impasible al espectador para obtener una respuesta.



Bande-annonce de *La chinoise*

Francia, 1967. 2 minutos
Anuncio de película

Y un día Godard se volvió sumamente político y renunció a la ficción para hacer ensayos y propagar ideas. O mejor dicho, Godard se volvió anticapitalista, antibelicista, antiimperialista, antiyanqui y anticupacionista. En el trayecto, abrazó el socialismo. O mejor dicho, Godard se volvió maoísta y dedicó una película al libro rojo de Mao. Incluyó una canción rock cantada en francés que traza alabanzas a las lecciones del líder chino y lo acompañó con una serie de imágenes alusivas no sólo al socialismo asiático, sino también al ruso y hasta al cubano. Porque no solamente desfilan las fotos de un Mao sonriente, sino también las de Lenin y hasta el mismísimo Fidel Castro, al tiempo que un puño estruja a un soldado norteamericano. La presencia de Jean-Pierre Léaud y de Anne Wiazemsky otorga un hálito juvenil al conjunto y Godard parece reinventarse y sentirse más cómodo con este nuevo registro, a tal punto que pinta con los colores de Francia las consignas y el título de la película. A partir de este momento, el tono casi didáctico y panfletario de sus obras será un arma de doble filo porque le permitirá una exploración estética distinta, aunque lo alejará del gran público. Pero eso tampoco parece interesarle o preocuparle.



Bande-annonce de Week End

Francia, 1967. 2 minutos

Anuncio de película

Los autos, la violencia y el *rock and roll*, hasta que se traza un compás ominoso y se da paso a una escena en interior, con sombras que apenas dejan atisbar cuerpos presentes. Los cartelones interrumpen y anuncian el fin de semana, pero también el fin y la semana, por separado. Que *Week end* (1967) es un locurón, eso ya se sabe. Que los avances que Godard filma para sus películas son estimulantes pero poco claros respecto a la naturaleza del film, pues también. En este caso particular, el tráiler funciona como complemento perfecto de una película que apenas sostiene su narrativa en el viaje, pero que en realidad es pretexto para incorporar una serie de secuencias en las que hace acto de presencia la dialéctica de la lucha de clases, el espíritu anticapitalista, la evidencia de la opresión del sistema, la brecha entre ricos y pobres, el espíritu lúdico y experimental del cineasta y ciertos guiños a ese fantástico cuento de Julio Cortázar llamado *La autopista del sur* —publicado en la colección *Todos los fuegos el fuego*— y en el que aparentemente se basa el film. Pero el conjunto es tan inusual y confuso que realza el surrealismo que inunda la película, el ímpetu de destrucción del relato pero también de los simbolismos a los que acude el autor.



Bande-annonce de Mouchette

Francia, 1967. 2 minutos

Anuncio de película

Aunque lo negó por años, el estilo de Godard se hace presente en el tráiler de *Mouchette* (1967), obra maestra de Robert Bresson, cineasta admirado por los jóvenes rebeldes de la *nouvelle vague*, quienes denostaban a su antojo del cine francés considerado de calidad. ¿Pero qué tiene en común la estética realista y cruda de la película de Bresson con los raptos experimentales y el tono político del Godard de esa época? ¿Encuentra cabida una historia cercana a la tónica neorrealista en el vanguardismo militante que Godard propugna? Como si de un acto de magia se tratara, el suizo destripa la película y ofrece una serie de imágenes devastadoras en el que la inocencia es ultrajada, en el que la pobreza se convierte en protagonista y no se amilana en señalar con el dedo la indiferencia del espectador, que es partícipe de una historia definida como sádica y católica al mismo tiempo, que sin tapujos señala que apreciaremos cómo una niña es violada. Las voces claman su nombre al inicio y al final, mientras la tipografía dibuja mensajes en la pantalla. *Mouchette* —el personaje— es un reflejo de las ideas de Godard, así que él no va a desaprovechar la oportunidad de expresar su cariño hacia Bresson mientras hiere la susceptibilidad de la audiencia.



Bande-annonce de Tout va bien

Francia, 1964. 2 minutos

Anuncio de película

La presencia de Jane Fonda y de Yves Montand garantizó que *Tout va bien* (1972) sea la película más difundida del colectivo Dziga Vertov. El tráiler de la misma enfatiza desde el inicio en que se trata de una historia de amor, pero no de naturaleza convencional. En ejercicio dialéctico, las primeras imágenes que se presentan contradicen lo que las voces de Godard y de su compañera señalan acerca de la película, mientras el texto que da cuenta del título, la autoría y los actores del film muestran los colores de Francia. De pronto, el amor cede a la política porque, al parecer, ya nada resulta sencillo en el país galo. De este modo, los verdaderos propósitos del film son puestos en evidencia y no quedan dudas acerca del registro eminentemente político y de denuncia que plantea la película. Sin embargo, Godard aprovecha para dar vueltas alrededor de su propio cine ya que trae a colación las primeras líneas de diálogo que sostienen Brigitte Bardot y Michel Piccoli en la extraordinaria *Le mépris* (Godard, 1963), en referencia a la anatomía del cuerpo. Pero si en la primera el ejecicio descriptivo se concentra en lo femenino, aquí son los dos sexos los que construyen el deseo. A fin de cuentas, estamos ante una historia de amor.



Bande-annonce de *Sauve qui peut (la vie)*

Francia, 1980. 2 minutos
Anuncio de película

Godard vuelve al territorio del cine comercial (si es que alguna vez tuvo cabida en este circuito) tras su paso militante por el Grupo Dziga Vertov y sus exploraciones con el formato catódico en dos series de televisión.

El tráiler de *Sauve qui peut (la vie)* nos trae de vuelta el relato entrecortado al que es tan afín el director suizo, acompañado esta vez de la sugerente banda sonora de Gabriel Yared. Los personajes aparecen, pero apenas se brindan indicios de la trama o de lo que les sucederá. Lo curioso es que las exploraciones en torno a la velocidad del movimiento no se aprecian aquí. La escena en la que el personaje de Paul Godard —interpretado por Jacques Dutron— es atropellado por un automóvil se muestra a su velocidad real y resulta digna de un *slapstick*. Ello permite que el espectador compare y evidencie hasta qué punto la búsqueda y la fuerza visual de Godard componen una película distinta, que puede ser inaguantable pero poética al mismo tiempo. El pase de la obra por el Festival de Cannes estuvo marcado de controversia debido a la aproximación algo sexual del film. Aunque las voces acusaban de pornógrafo al buen Jean-Luc, no hay nada más lejano en la propuesta de *Sauve qui peut (la vie)*.



Bande-annonce de 'Détective'

Francia, 1985. 2 minutos
Anuncio de película

Brillante tráiler de *Détective* (1985), uno de los retornos del Godard menos políticamente apasionado pero más políticamente incorrecto en la década de 1980. Con una atmósfera heredera del *film noir* y de las películas de detectives, un hombre enfundado en gabardina increpa a una mujer. Él le pide que vayan juntos a algún lado, pero ella se niega de manera reiterada mientras, echada en la cama, lee una revista. La discusión no conduce a nada, así que él saca una pistola y lanza unos cuantos disparos. De pronto, el cuerpo sin vida y sangrante de la mujer aparece en un encuadre más abierto que deja ver un letrero luminoso con el nombre de la película, hasta que el asesino aparece frente a nosotros y nos exige que no seamos como esa “mujerzuela” y vayamos al cine a ver la nueva película de Jean-Luc Godard. Si el avance se hubiera difundido en nuestra época actual, lo más probable es que hubiera sufrido censura de parte de la opinión pública y habría recibido oprobios en cuanta red social exista. El clima de humor ácido que despliega la pieza audiovisual es refrescante, el tono misógino no debería ser tomado en serio y la estética callejera propone un retorno de Godard a ciertas claves del cine de bandidos que desarrolló décadas atrás.



Bande-annonce de 'Le livre d'image'

Francia, 2018. 2 minutos
Anuncio de película

Como no puede ser de otra manera, *Le livre d'image* (2018) es la conclusión definitiva de la búsqueda incansable de Godard por expresar sus ideas a través del lenguaje cinematográfico —o audiovisual—.

Aunque se le acredita la realización del tráiler de su último largometraje, no queda claro en qué medida él participa porque, a diferencia de otros avances en los que sí está involucrado de manera directa, la aparición de elementos estrictamente marketeros desvirtúan por un momento el elemental estilo godardiano. Que aparezcan impresas una serie de mensajes que dan cuenta de la maestría del relato que se nos va a contar, así como el logo de distintas productoras, provoca en el conocedor de la obra de Godard un inevitable arqueamiento de cejas. A ello se debe añadir la existencia de dos avances de la película: uno elaborado por Kino Lorber y otro por Mubi. Es poco probable que Jean-Luc Godard haya tomado parte de estos productos. Más cercana a su propuesta podría ser el tráiler que se visualizó en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, que presenta solamente una serie de textos insertos en pantalla sobre el que se posan otros mensajes.



Une histoire d'eau

Francia, 1961. 12 minutos. Cortometraje codirigido con F. Truffaut
Con: Jean-Claude Brialy, Caroline Dim y Jean-Luc Godard

Una inundación en plena zona de París, consecuencia de los deshielos, invita a viajar por bote y no necesariamente en automóvil. La unión imposible y única de los dos *enfant terrible* de la *nouvelle vague* trae como resultado un cortometraje que narra el fantástico viaje de una joven a través del líquido elemento en compañía de un galante al que ha encontrado por ahí y que tiene un auto para trasladarla. Pero, obviamente, no será el mejor vehículo de transporte. Narrada en *off*, con constantes cambios de tono producto de un Godard que corta la narración con su voz y con imágenes documentales tomadas desde un aeroplano, el toque Truffaut se percibe en la candidez de la historia y en la relación entre los personajes principales. Él intenta seducirla a punta de morisquetas, chistes malos y ciertas técnicas de cortejo, pero ella es más astuta y atina a sonreír, bailar unos cuantos compases, despertar el beso apasionado y evitar caer en medio de las aguas. (CPD) (Publicado antes en *Cinescrúpulos* 6.1)



Une femme est une femme

Francia e Italia, 1961. 84 minutos
Con: Anna Karina, Jean-Claude Brialy y Jean-Paul Belmondo

Rodeado de un conjunto de *travellings* y planos secuencias, se presenta esta historia sencilla y jovial no apta para conservadores, que deleita con planos panorámicos a todo color y una armonía en el recurso del lenguaje visual y estético. Con un montaje y la discontinuidad en la narración dentro de una misma secuencia, se desata la carcajada. La película no tiene puntos medios en cuanto a gusto: o se ama o se detesta. Es la típica tragicomedia de temática atrevida muy moderna para su época, que desarrolla en su contenido un enfoque juvenil impertinente. Una mujer de espíritu libre (Ángela), decide quedar embarazada y dar un giro de 360 grados a su vida desenfrenada. La decisión de la *femme* desencadena los conflictos en la relación con su pareja, de tal modo que los enredos nunca pierden el vínculo de complicidad con el espectador. Pero se suma una manzana de la discordia. Hay profundidad desde la subjetividad de la mujer ante los prejuicios y estereotipos de la sociedad. (Jéssica Alarcón)



La paresse (en Les sept péchés capitaux)

Francia e Italia, 1962. 113 minutos
Con: Eddie Constantine y Nicole Mirel

El ocio es la madre de todos los vicios y eso parece tenerlo muy claro Eddie Constantine, el popular Lemmy Caution antes de ser Lemmy Caution en *Alphaville* (Godard, 1965). En este cortometraje incluido en el film colectivo *Les sept péchés capitaux*, Godard explora la pereza como uno de los pecados capitales. Es tan fuerte su influencia, que inclusive permite que otros pecados no lleguen a concretarse, como el de la lujuria. Constantine es tan flojo que ni siquiera es capaz de amarrarse los zapatos y pretende pagarle a otro para que lo haga, se niega a hablar en el carro con Nicole Mirel, a quien ni siquiera le niega la ocasión para hacerle un aventón hasta París. Ella se sube la falda, le compra un sándwich de atún porque es sencillo de masticar para él, lo lleva a su casa y se desnuda para ser poseída. Pero ni siquiera en estas circunstancias Constantine hace algo. La música sube y baja de acuerdo a los caprichos de Godard y el auto se convierte nuevamente en refugio de los silencios. (CPD)



Vivre sa vie: Film en douze tableaux

Francia, 1962. 85 minutos

Con: Anna Karina, Sady Rebbot y André S. Labarthe

Vivre sa vie es un lienzo pintado por Godard con el rostro de Anna Karina. Narra las peripecias de Nana, una bella joven francesa cuyo sueño es dedicarse a la actuación; sin embargo, la vida le tiene preparado un rumbo distinto ligado al mundo de la prostitución. La película está dividida en 12 capítulos, detalle que no interfiere con la linealidad y sencillez de la narrativa, pero sí en estilo y en los temas que se quieren contar en segundo plano, como si se tratase de distintos cortometrajes hilados por una historia general mucho más grande. Como es común en este punto de la carrera de Godard, el film carece de ostentosos recursos de escenografía, lo que hace sentir como si la película sucediera en un plano muy cercano a lo real y simplemente debamos, como espectadores, contemplar a Nana. La dirección conduce a apreciar la historia

de manera impersonal y evita que vivamos junto a la protagonista los acontecimientos. Sentimos la imposibilidad de nuestra intervención y se ve todo desde lejos. Secuencias como la conversación entre Nana y su expareja, en la que ambos dan la espalda a la cámara, evitan que se puedan conocer más cosas, salvo el diálogo, de tal modo que rompe con el típico plano/contraplano de las charlas prolongadas. La forma de exponer la vida y el porvenir de Nana se realiza de manera cruda, en parte gracias a la fortaleza y poca sensibilidad de la protagonista. Pero su coraza protectora se abre y permite que sus emociones se muestren a flor de piel por única vez en el momento en el que asiste al cine a ver *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928) y no puede evitar llegar hasta las lágrimas, como si éstas aprovecharan en salir en ese momento de escape de la dura realidad en la que vive (y vivirá).

La crudeza se plasma en la no victimización de la protagonista. Godard no pretende que el espectador sienta lástima cuando pasa por terribles momentos, sino que sienta cómo todo es, sin remedio alguno, lo que le toca vivir. Es el turno de Nana para abrazar dicha idea y simplemente, como el título menciona, vivir su vida con cualquier elemento que traiga consigo. Como la protagonista señala: "No hay más que interesarse en las cosas. Al final, las cosas son como son". (Sebastian Apagüño)



Vivre sa vie:
Film en douze tableaux
(Jean-Luc Godard, 1962).



Le petit soldat

Francia, 1963. 88 minutos

Con: Anna Karina, Michel Subor y Henri-Jacques Huet

En Ginebra, un agente secreto francés y una modelo de portada danesa viven un romance durante la época de finales de la guerra de independencia argelina. Con este argumento, Godard crítica el nacionalismo y la tortura, temas que propiciaron que el film, producido en 1960, sea prohibido por el gobierno francés hasta 1963. La historia se ubica en territorio neutral, muchos años antes de la aprobación por parte de la ONU de los convenios contra la tortura. La película muestra lo inhumano, innecesario e improductivo de esta práctica como método para obtener información de una forma limpia y estética, sin mostrar sangre ni gritos pero con énfasis en el estrés psicológico

del ser humano, en la quiebra del espíritu y de la voluntad de una persona, mas no de su orgullo. Expresa ideas acerca de lo absurdo del nacionalismo, de luchar por una patria en lugar de hacerlo por aquello que uno ama. Como dice el protagonista: "El tiempo de la acción ha terminado; es ahora el tiempo para la reflexión". (Sebastián Aliaga)



Il nuovo mondo (en Ro.Go.Pa.G.)

Italia y Francia, 1963. 122 minutos

Con: Jean-Marc Bory y Alexandra Stewart

Godard, nunca ajeno al plano de las significaciones, traza en este cortometraje que forma parte del film colectivo *Ro.Go.Pa.G.* —por las iniciales de los apellidos de los directores involucrados— un paralelo entre el desastre nuclear y el fin de una relación amorosa. En el marco de una serie de acontecimientos que se vinculan con explosiones atómicas, un hombre se percata de que la ciudad ha cambiado. Lo evidencia en el engaño de su amada, pero también en la condición lingüística de la palabra amor y en el neologismo del "ex-amor". Todo en la superficie parece igual, salvo los titulares de los periódicos y los sonidos de explosiones que acompañan el relato. La destrucción no

es externa sino interna, a lo que contribuye el consumo exacerbado de pastillas en la población, sin que se encuentre una razón lógica para ello. Godard utiliza un *leit motiv* musical que aparece y desaparece para dar cuenta de la sensación de abandono por la que transita el personaje, resignado a lo que acontecerá el futuro. (CPD)



Les carabiniers

Francia e Italia, 1963. 80 minutos

Con: Patrice Moullet, Marino Masé y Geneviève Galéa

Si en *Le petit soldat* (1963) Godard muestra interés por adoptar un tinte político y de denuncia en su cine, en *Les carabiniers* (1963) no se anda con medias tintas. Adapta una historia de Roberto Rossellini, pero el talante neorrealista se nota únicamente en los escenarios desprovistos de artilugios. Los exteriores se filman en planos generales, con cámara en mano y privilegia la secuencia sobre los cortes abruptos que son su marca de fábrica. La película adopta una óptica antibélica a partir de la aparente exaltación de la guerra, con unos personajes que se construyen desde la caricatura y a quienes los carabineros prometen el oro y el moro para garantizar su participación en un conflicto que

debe ganar un rey, pero en el que pierden todos. Los cartelones que aparecen simulan las cartas que envían los hombres a sus mujeres, pero también explicitan las reflexiones filosóficas de rigor. La película fue un fracaso en la taquilla y es una obra menor, pero anticipa las temáticas que Godard asumirá luego en su filmografía. (CPD)



Le mépris

Francia e Italia, 1963. 102 minutos

Con: Brigitte Bardot, Jack Palance y Michel Piccoli

La tragedia es griega, pero también francesa; puede ser muda e inmóvil como las estatuas que aparecen en pantalla, pero también se tiñe de rojo y emerge imponente como una bella mujer desnuda; se explora en los relatos dramáticos que se crean sobre las tablas, pero es también parte del mundo cinematográfico. Porque las películas son el terreno de los deseos y suele desearse lo que no se posee. En este caso, la belleza de Camille (inconfundible Brigitte Bardot) simula la musa que inspira, pero a la vez le resulta esquiva al guionista de cine Paul Javall (interpretado por Michel Piccoli). *Le mépris*, una de las mejores películas de Godard, es la historia del desamor y de la ruptura, de una pasión ya desaparecida, del abandono de los buenos tiempos en los que el talento parecía salir de los poros casi de manera natural, pero que los

años y la rutina convierten en grietas sobre la pared. Es también la historia personal de una crisis de Godard en términos humanos y autorales, en el vagar sin rumbo ante la inminencia del colapso. A fin de cuentas, el autor está en constante búsqueda. Al no saber qué hacer, disfraza de ímpetu adolescente su propuesta cuando en realidad podría ser un manotazo de ahogado.

La distancia entre hombre y mujer se enfatiza en la forma que se le da al tratamiento del espacio durante el desarrollo de la película. Pero ya desde el inicio se marcan las intenciones: los créditos narrados mientras la cámara de cine sigue el caminar de una mujer dan paso a la intrusión inmediata de la imagen de Bardot desnuda sobre la cama. Godard la filma de arriba hacia abajo mientras ella pregunta a su marido si le gustan partes muy precisas de su anatomía. Pero si el recorrido de la cámara es descendente, el de las preguntas es ascendente. Explora en tonalidades rojas las partes más eróticas, el color se torna neutral durante el regreso y finaliza en azul cuando se asoma al rostro. Es la historia de una relación: el candente inicio, la monotonía natural del medio y la tristeza de la ruptura. Todo ello se acompaña de una magistral partitura firmada por Georges Delerue, que empieza y finaliza sin relación alguna con los cortes. Interfiere en apariencia, porque en realidad dota de un aura sublime al conjunto.

No es la primera película en color de Godard, pero sí la que aprovecha al máximo la potencialidad cromática y el empleo del formato panorámico. (César Pita)



Le mépris
(Jean-Luc Godard,
1963).



Bande à part

Francia, 1964. 95 minutos

Con: Anna Karina, Claude Brasseur y Danièle Girard

La película describe un crimen como sacado de un sueño. Es probablemente la más sencilla y menos desafiante que dirigió Jean-Luc Godard, pero no es un desacierto en su carrera pues el director filma escenas únicas que quedan immortalizadas en la mente del espectador y en el cine: Arthur, Franz y Odile mientras bailan de manera sincronizada o cuando realizan el minuto de silencio y el audio de la película se apaga totalmente. El film se las arregla para ser encantador sin dejar la melancolía y la reflexión de lado, lo que hace que se sienta más viva y humana. Los personajes no son perfectos, sino que se muestran defectuosos, con deseos fuera de lo moralmente establecido,

como seres humanos reales. La película es una delicia de ver, especialmente para los jóvenes. Porque ¿qué hay más juvenil que tres desenfrenados jóvenes diferentes pero iguales a la vez que hacen de las suyas en la ciudad? Ver a los protagonistas correr por el Louvre siendo tan libres es algo simplemente mágico. (Gabriela Castañeda)



Bande à part
(Jean-Luc Godard,
1964).



Le grand escroc (en Les plus belles escroqueries...)

Francia, Italia, Japón y Holanda, 1964. 108 minutos

Con: Jean Seberg, Charles Denner y László Szabó

Aunque no fue incluido en las copias iniciales de *Les plus belles escroqueries du monde*, el segmento *Le grand escroc* marca el reencuentro de Godard con Jean Seberg tras el éxito de *À bout de souffle* (1960) y constituye una reflexión sobre la representación cinematográfica de la realidad desde el punto de vista de una reportera de paso por Marruecos que intenta retratar la verdad con su cámara a la manera del *cinéma vérité*. En el transcurso de su periplo, se topa con un falsificador de dinero que clama por desarrollar una empresa que posibilite que los pobres del mundo gocen de la generosidad de los demás a través de lo que él define como un acto de

caridad. Como sucede con otras películas de Godard, los personajes leen y ciertos párrafos se enfatizan y mencionan. El sonido aparece y desaparece, así como los cánticos de alabanzas a Alá. Participan otros rostros asociados a la *nouvelle vague* — como Charles Denner— o al cine húngaro —László Szabó—. (CPD)



Une femme mariée

Francia, 1964. 94 minutos

Con: Bernard Noël, Macha Méril y Philippe Leroy

Esta es una película que juega con la mente. No muestra nada y a la vez lo dice todo. Podemos estar en una habitación en la que se encuentran dos personajes acostados en una cama completamente desnudos, pero jamás los vemos totalmente exhibidos. La mujer es el elemento principal y se enfrenta a diversas situaciones. Muestra su distinta forma de ser al estar con dos personas: su esposo y su amante. Godard la presenta habilidosa y confrontante, puede jugar con ambos hombres y plantear historias diferentes a cada uno. Charlotte es una mujer que es inocente al cuestionarse sobre ser amada y sobre la palabra “amor” en general. Sin embargo, Godard mues-

tra contradicción cuando estas habilidades se derrumban debido a la inestabilidad del amor, presentándola como una persona que se deja llevar por las emociones y por la necesidad de saberse amada. Depende emocionalmente, lo que determina su decisión para quedarse con la persona que verdaderamente ama. (Astrid Andonaire)



Une femme mariée:
Suite de
fragments
d'un film
tourné en
1964
(Jean-Luc
Godard,
1964).



Montparnasse-Levallois (en Paris vu par...)

Francia, 1965. 95 minutos

Con: Serge Davri, Philippe Hiquilly y Joanna Shimkus

En *Une femme est une femme* (Godard, 1961), el personaje de Jean-Paul Belmondo le cuenta a Anna Karina una historia que luego Godard decide filmar para su contribución al film colectivo *Paris vu par...* Una mujer envía dos telegramas distintos a sus amantes ocasionales, pero confunde los sobres y teme que llegue la misiva equivocada a cada uno de ellos. Para enmendar el error, acude hasta el espacio de trabajo del primero, un taller en el que realiza esculturas con metal. Le cuenta la naturaleza de la carta, pero el hombre no la perdona. Se dirige entonces hasta el taller de reparación de autos del segundo —curiosamente, también trabaja con metal— y le cuenta

el error. Para mala fortuna de ella, no se había equivocado con los remitentes. Godard cuenta con la colaboración del documentalista Albert Maysles, lo que le otorga al conjunto una mirada cercana a la del *cinéma vérité*, con largos planos secuencia y una cámara que sigue a la protagonista durante su recorrido. (CPD)



Alphaville

Francia e Italia, 1965. 99 minutos

Con: Eddie Constantine, Anna Karina y A. Tamiroff

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution es una de las películas más representativas de la *nouvelle vague*, que retomó la valoración del autor. Como sabemos, este periodo fue decisivo ya que rompe la normativa estilística y narrativa que Hollywood usaba anteriormente y abre paso a una época de libertad en la producción de las películas. Fue dirigida por el gran maestro Jean-Luc Godard y, aunque no es tan reconocida como *À bout de souffle* (1960), es igual de atractiva por el lenguaje cinematográfico que el autor nos regala. Una ciudad revolucionada por la tecnología y un detective en búsqueda de respuestas. No es algo muy usual de escuchar, pues Godard propone la representación de un ambiente futurista: la película inicia con las luces tintineantes

—a simple vista, parecen las luces de un coche— y una voz en *off* que narra la historia. Respecto al diseño estético, *Alphaville* se presenta como una ciudad a oscuras donde el único contraste es la iluminación de las ventanas de los edificios. Este recurso también se emplea en las escenas del detective con la seductora chica o con Alpha 60. El contraste de la luz encasilla al filme dentro del género del cine negro.

No obstante, la peculiar característica que se resalta es el montaje de imágenes con el fin de evocar una idea. Ejemplo de ello es cuando el detective habla con su amigo Dickson sobre la máquina Alpha 60: en esta escena se nos presentan fórmulas de física de manera espontánea en la pantalla, que parecen necesitar la interpretación del espectador para descifrar el mensaje. Asimismo, se muestra el uso del montaje brusco y de los saltos de plano en el medio de algunas escenas.

Otro detalle a resaltar es la representación de la mujer en la película. El cine negro muestra a una mujer seductora, fría y mala, que en este caso es interpretado por la actriz Anna Karina. Pese a ello, Godard nos muestra a las féminas con una belleza natural y un encanto propio a través de distintos planos. Es como si quisiera decir: “Está bien que sea mala, pero ¿ya vieron la belleza de su rostro?”. En *Alphaville* aún se presenta la obsesión que el autor tiene por el cuerpo y por el rostro femenino. (Ellen Gamarra)



Alphaville:
Une étrange aventure de Lemmy Caution (Jean-Luc Godard, 1965).



Pierrot le fou

Francia e Italia, 1965. 110 minutos

Con: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina y G. Galvani

Pierrot le fou es un retrato nítido de la pasión por los sentimientos, la libertad y el amor. Marianne y Pierrot son dos locos enamorados que tienen un objetivo en común: vivir. Ambos nadan a contracorriente dentro de un mundo que traza su destino de perdición bajo las cadenas de la cotidianeidad, dos espíritus que buscan ser libres, presos del amor y fugitivos del destino. El ansia de libertad es pieza fundamental que pone en marcha este camino de búsqueda de la felicidad y de la vida plena. Por un lado, un hombre perpetuado en la lectura de poesía romántica, singularmente racional que quiere conocer a la doncella mediante el diálogo reflexivo. Por otro lado, una mujer joven, bella y libre que, como si fuera un ave, solo quiere volar sobre los cielos y vivir. He aquí presente la dualidad entre una dama

sentimental y un hombre racional unidos por una pasión.

En este viaje inmerso en el descubrimiento del concepto de libertad, dos amantes se encuentran atados a sus sueños y sus sueños están atados a ellos. Al estilo de una novela de Julio Verne, viven cada día como si fuera una aventura. De esta manera, intentan escapar de una realidad frívola, cruda y monótona. La visión de la muerte señalada en la película es metafórica y arriba cuando el ser humano es consumido por el mundo. El film alcanza una cualidad poética, con personajes contrastantes que transcurren donde el espacio y los sentimientos son la esencia de vida.

En resumidas cuentas, esta película de Godard es de carácter nacionalista y contiene los mismos principios que se encuentran en la cresta de la ola ideológica de la revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad. La relación entre Marianne y Pierrot evidencia que el amor es un camino de conocimiento. No es la desnudez del cuerpo, sino la del alma. ¿Cómo se puede amar lo que no se conoce? La capacidad de amar del ser humano es cultivada cuando se penetran las capas más profundas y vulnerables del otro. La película es una protesta contra el sistema capitalista y el enriquecimiento del gobierno por el trabajo de los plebeyos. La libertad es el motivo de lucha que usa la muerte como herramienta. Godard narra una historia de amor cubierta de ambición, celos y loca pasión. De ritmo lento e impredecible, *Pierrot le fou* es una persecución hacia un callejón sin salida donde el único estado pacífico es la muerte. **(Rafael Granda)**



Pierrot le fou
(Jean-Luc
Godard,
1965).



Masculin féminin

Francia y Suecia, 1965. 103 minutos

Con: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya y Marlène Jobert

En *Masculin féminin* se observa un montaje fuera de lo común, escenas en las que da la impresión de que la película está desincronizada. También se notan escenas que, al parecer, han sido grabadas de una sola toma y recortadas, como si hubiesen tenido un solo intento de registro. A lo largo de la película se ven las diferencias entre las conversaciones de hombres y de mujeres: la forma en la que hablan, los temas que discuten y lo cohibidos o liberales que pueden ser frente a temas tabú como la sexualidad —en el caso de las mujeres— y el amor —en el caso de los hombres—. Algo que hace notar esta diferencia es la personalidad de los protagonistas:

Paul es extrovertido y despreocupado mientras Madeleine es introvertida, pero busca el éxito. La película parece estancarse en conversaciones que para algunos pueden parecer aburridas, pero son importantes para demostrar las diferencias entre los puntos de vista de ambos géneros y cómo se relacionan entre ellos. (Martín Arbañil)



Masculin féminin (Jean-Luc Godard, 1966).



Made in U.S.A

Francia, 1966. 90 minutos

Con: Anna Karina, László Szabó y Jean-Pierre Léaud

El cine de Godard se caracteriza por la innovación y la búsqueda de un lenguaje propio. Al ser un director ingenioso en lo que se refiere a lo plástico, *Made in U.S.A.* es un film con varios elementos a resaltar. Como fiel representante del movimiento de la *nouvelle vague*, hay una mezcla entre teatralidad y naturalidad, con planos cortos y sostenidos de los personajes. En un contexto político en el que el avance de la extrema derecha es evidente y una vez enterados de la muerte del amado, ¿seremos capaces de viajar hasta otra ciudad sabiendo los riesgos a los que podemos estar sometidos? El personaje de

Paula Nelson (Anna Karina) va en busca de respuestas y despierta interés entre los mafiosos, quienes la tratan como si no fuera una locuaz mortífera. Este film plantea el manifiesto político en forma de sátira y se disfraza de comedia. (Marycielo Aquino)



2 ou 3 choses que je sais d'elle

Francia, 1967. 87 minutos

Con: Jean-Luc Godard, Yves Beneyton y Juliet Berto

Se hace uso de un estilo narrativo peculiar, parecido al de un documental. El orden en el que aparecen los personajes, los testimonios, los planos panorámicos de la ciudad y la narración en *off* no se ajustan al montaje clásico. Choca en formas que carecen de la estructura narrativa de inicio, nudo y desenlace. Esto no la convierte en una mala película, sino que le da un toque único y personal al film. Además, Godard atrae y sumerge en su narración reflexiva por lo que cuenta y por cómo lo cuenta. Presenta observaciones e interrogantes sobre la realidad de la vida. La película invita al espectador a adoptar una actitud reflexiva sobre los diversos temas que aborda. Los

carteles informativos, las palabras sueltas que buscan un significado, los testimonios de vivencias anónimas de la gente con las que Vlady se cruza, los objetos cotidianos, los susurros existencialistas entre los murmullos de la rutina diaria y los relatos de pensamientos hacen de esta película un viaje lleno de reflexiones. (Ángel Aspilcueta)



2 ou 3
choses que
je sais d'elle
(Jean-Luc
Godard,
1967).



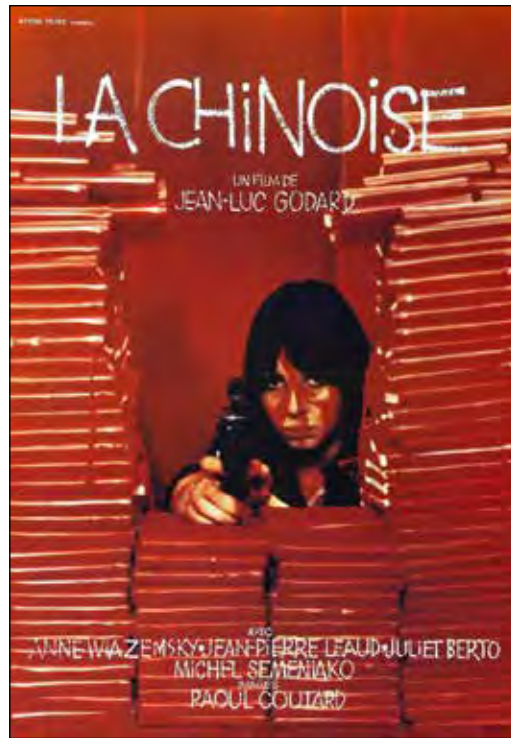
Anticipation (en Le plus vieux métier du monde)

Francia, Italia y Alemania, 1967. 119 minutos

Con: Marilù Tolo, Anna Karina y Jacques Charrier

Fantástico nuevo acercamiento al tema de la prostitución para Jean-Luc Godard y una última oportunidad para reunirse con Anna Karina, tras el largometraje *Made in U.S.A.* (1966). Ambientada en el futuro, con un estilo similar al que utiliza en *Alphaville* (1965), sabemos de los acontecimientos a través de una voz que monitorea las respuestas corpóreas de los personajes. Si no fuera por ello y por ciertos elementos extraños en la vestimenta de uno de los personajes, la historia podría transcurrir en nuestros días. Pero la especialización es tan alta en el futuro que las prostitutas solamente pueden dedicarse a un único ámbito del amor: o el físico o el sentimental. Pero

un cliente llega de otra galaxia y no logra excitarse con la primera meretriz, así que demanda otra. Con ella, en el encuentro de la pasión física con la palabra, descubrirá el cambio, la experimentación y el goce. Y en ese momento, el blanco y negro se convierte en color y todo finaliza con un beso apasionado y la sonrisa de Anna Karina. (CPD)



La chinoise

Francia, 1967. 95 minutos

Con: A. Wiazemsky, J.-Pierre Léaud y J. Berto

¿Qué tan lejos se llegaría por un ideal? ¿Qué se está dispuesto a sacrificar por un bien mayor? Esa es la crítica que propone *La chinoise*, film extremadamente político y lento, totalmente *nouvelle vague* con tomas inmóviles, miradas a la cámara, cortes abruptos y la perspectiva que transporta al día a día de los personajes. Jean-Luc Godard es un rebelde y se vio tentado de introducir temas como la revolución terrorista, lo que logra gracias a la libertad en el cine francés.

La película presenta a un grupo de jóvenes que comparten y estudian los ideales comunistas, marxistas, leninistas y maoístas. Realiza críticas que, más allá de lo político, repercuten en lo social. Sigue el ejemplo de los *hippies* hacia la guerra de Vietnam: son los jóvenes quienes toman un papel activo en las protestas a favor o en contra del gobierno, ya que no

hay nada más rebelde e insurgente que los jóvenes que luchan por sus convicciones. Veronique resalta por su mentalidad extremista. El espectador reflexiona sobre sus discursos, siempre con cigarros, con sus libros, absorta en su rebelión y en el análisis de las escrituras comunistas. Su vida completa está dedicada al movimiento y, hasta cierto punto, se admira su determinación. Pero, a pesar de su inteligencia y convicción, está cegada por sus propios ideales. En los últimos minutos de la película su presencia genera desconcierto e incomodidad, a pesar del ligero sentimiento de empatía que producen sus ideales.

Las decisiones del personaje son abruptamente cuestionadas por el espectador, quien entra en contradicción ya que, evocando la pregunta inicial, tal parece que la sangre inocente no es más que un medio para cumplir el capricho de unos pocos.

Y nuevamente nos envuelve el tema de la moral social: ¿el fin justifica los medios? Al unir los datos dispersos de la película, nos percatamos que Veronique ni siquiera pertenece al sector obrero. Sus padres son banqueros y ella siempre ha estado en un contexto privilegiado. Por eso, la supuesta revolución no es para beneficio de otros, sino para su estatus. La sangre inocente derramada es el festín de poderosos. El sistema comunista que tanto anhela Veronique significa beneficio para los pocos privilegiados, pero es martirio para los más débiles. **(Berenice Guerrero)**



La chinoise
(Jean-Luc
Godard,
1967).



Week End

Francia e Italia, 1967. 105 minutos

Con: Mireille Darc, Jean Yanne y Jean-Pierre Kalfon

La película que marcó un antes y un después en la carrera de Godard es una sátira que tiene como protagonistas a una pareja de esposos franceses: Corrine y Roland, quienes van en búsqueda de la herencia del padre moribundo de la mujer. Para lograrlo, tienen que emprender un viaje de un fin de semana.

El film busca exhibir lo más absurdo de la burguesía, de la música, la literatura, la política y el cine según Godard. Todos los elementos que se pueden criticar son criticados y se utiliza el fuego para destrozarse todo lo que odia: las personas. Asimismo, Godard trata de expresar que la sociedad y el cine están muriendo y el infierno que se ve en la película es lo que puede pasar. Por eso utiliza elementos que transgreden: rompe la cuarta pared, aturde con la música, falla el coche, hay escenas de diez minutos

sobre política, apoya el terrorismo y aparecen caníbales, entre otros elementos.

Los personajes principales son tal para cual. Ambos son asesinos, abusadores, ladrones y se mantienen juntos por un interés en común: el dinero. Sin embargo, tan pronto consigan su objetivo planean matarse. No se aman y la mayor prueba de ello es cuando violan a Corrine frente a los ojos de Roland, quien no se molesta por ayudarla a pesar de sus gritos. No obstante, Corrine lo perdona fácilmente porque si él estuviera en una situación similar, ella no haría nada al respecto para salvarlo y actuaría igual que el esposo.

El mundo de la película está igual de loco como los personajes y se representa a través de una mirada apocalíptica y caótica. Por ejemplo, resaltan escenas donde lo material es más importante que la vida humana en un accidente, que permite reflexionar sobre la sociedad en la que estamos inmersos. No se puede dejar de lado la escena sobre el marxismo, porque se critica a Martin Luther King y sus ideas pacifistas y se llega a entender que la única manera de obtener libertad es a través de la violencia. Godard, a partir de este momento, se centrará en producir películas políticas y abandonará el cine narrativo. Por eso es que al final de *Week end* se lee: "El fin... del cine", lo que puede interpretarse como el quiebre en la filmografía de Godard, uno de los principales exponentes de la *nouvelle vague*. (Ximena Maticorena)



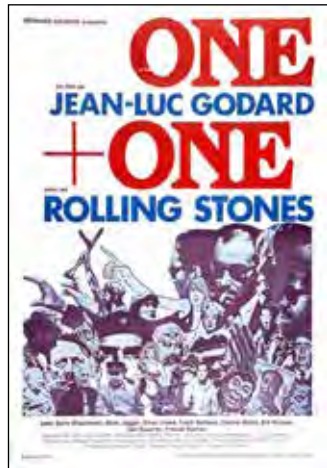
Week End
(Jean-Luc
Godard,
1967).



Camera-eye (en Loin du Vietnam)

Bélgica y Francia, 1967. 120 minutos
Cortometraje documental

Godard inserta en el film colectivo *Loin du Vietnam* (1967) este ensayo filmico en el que narra, en primera persona, lo que implican las matanzas en Vietnam y su implicación como cineasta, pero sobre todo como francés. Se le aprecia a él detrás de la cámara mientras filma, primero con una toma frontal que a veces se concentra en el lente y luego de perfil y en un tercer ángulo. Pero a Godard se le filma, ¿y qué es lo que filma Godard? Justifica su acercamiento filmico a la guerra y muestra imágenes de *La chinoise* (1967), como para justificar su adhesión a la resistencia, aunque admite que su condición de cineasta francés lo aleja de lo obrero, pero también de los espectadores. Lo interesante es que el cortometraje funciona como declaración de principios y hace suyas ciertas palabras de Breton en el manifiesto surrealista, a la par que se declara enemigo del cine norteamericano y de su cuota de imperialismo cultural que degrada el arte cinematográfico. (CPD)



One + One

Inglaterra, 1968. 111 minutos. Documental
Con: Sean Lynch, Mick Jagger y Brian Jones

Godard, mediante su cine experimental y político, enseña un mundo deshumanizado que resulta complejo de leer. La película se divide en partes, como si de capítulos se trataran, en las que se muestra una combinación de escenas diferentes pero que se relacionan entre sí. Por un lado, The Rolling Stones en un estudio mientras crean y graban la canción *Sympathy for the devil*. Por otro lado, se exponen escenarios en los que los personajes y las imágenes visuales transmiten fuertes ideologías en contra de la burguesía. Esto explica el uso de textos políticos y literarios en las narraciones, la presencia de militantes de tez oscura, la mención sobre la revolución y el papel de la cultura, los *hippies* y las librerías pornográficas. Se enfatiza en el imperialismo, el fascismo, la explotación y el arte. Más referencias políticas y propagandistas son pintadas como grafitis a modo de protesta. Esto lleva a concluir que Godard realiza esto en contra de la cultura, aunque el motivo no resulta del todo claro. (Emily Azañero)



Un film comme les autres

Francia, 1968. 100 minutos
Documental

Godard reúne en París a dos estudiantes y a tres trabajadores. Mientras mantienen un diálogo en *off*, se muestran imágenes de los hechos ocurridos en mayo y junio de 1968. Lo interesante es que se permite que la gente hable y debata. No necesariamente se concluye diciendo que eso está bien, eso está mal. Incluso con un ideal común, el razonamiento difiere. Algo curioso es que durante toda la película la cámara siempre está fija y los activistas están encuadrados por detrás, sobre el pecho y el cuerpo. Podemos considerarla insoportable y terriblemente aburrida, ahora que los hechos han pasado. Pero si gusta lo que hace Godard, es probable encontrar algo extraordinario en la película. No incluye créditos, ni principio ni final. Este detalle es también un rechazo total al cine que, según Godard, “fue inventado para disfrazar la realidad a las masas” y en el que “la burguesía ha creado un mundo a su imagen y semejanza”. *Una película como las otras* no es, precisamente, una película como las otras. (Alonso Azurín)



Segments 1, 7-10, 12-16, 23, 40 (en Cinétracts)

Francia, 1968. 90 minutos. No acreditado
Cortometrajes documentales

Cinétracts fue un conjunto de cortometrajes de tendencia izquierdista que realizaron varios cineastas franceses en el marco de las huelgas de los trabajadores y de los eventos de Mayo de 1968. Sin banda sonora alguna, se exponen una serie de fotografías sobre las que aparecen mensajes de distinto calibre que intentan concientizar sobre los abusos del sistema y la necesidad de apoyar los cambios y reclamos de los obreros y de la clase trabajadora, así como de los estudiantes. Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Pierre Gorin y Philippe Garrel, entre otros, dan cuenta de una serie de segmentos muy cortos que se identifican con un número. Ninguno de ellos está acre-

ditado. Godard participó con algunas piezas en las que, a manera de *collages*, suelta una serie de ideas a partir de palabras que se completan una a una en el marco de las imágenes estáticas que presenta, algunas intervenidas y otras en estado puro. El conjunto adquiere un tono poético que no disminuye su potencia política. (CPD)



Film-Tract n° 1968

Francia, 1968. 2 minutos. Codirigido con Gérard Fromanger
Cortometraje documental

El color rojo invade la pantalla por unos segundos, hasta que de pronto cede espacio a una zona blanca poco uniforme. Los límites son más bien caprichosos entre ambos espacios, como si un tono invadiera al otro, aunque parece un capricho geométrico y no necesariamente algo violento. Hasta que se hace evidente que el rojo es una mancha que ingresa hacia la zona blanca: la sangre que infecta la pureza, el derramamiento innecesario e incontrolable. Todo adquiere otra tónica cuando la cámara se aleja y el color azul aparece, primero inmaculado y luego afectado por el avance inclemente de la sangre. A estas alturas, la bandera de Francia aparece

en todo su esplendor, aunque desfigurada, recontextualizada, defenestrada y deconstruida en el marco de los episodios sangrientos que el país vive en esos momentos y a una represión que tiene nombre propio, aunque no aparezca en pantalla: Charles de Gaulle. Godard hace un ejercicio de denuncia nada sutil. (CPD)



L'amore (en Amore e rabbia)

Italia y Francia, 1969. 102 minutos
Con: Christine Guého y Nino Castelnuovo

Aunque los componentes metacinematográficos ya son evidentes en el cine de Godard a estas alturas, la exploración explícita del acto de hacer cine se aprecia sobre todo en cintas como *Week end* (1967) y *Tout va bien* (1972). *L'amore*, el cortometraje que dirige para el film colectivo *Amore e rabbia* (1969) va en esta misma línea, con una pareja sentada en una azotea que mira a otra pareja que forma parte de la ficción cinematográfica dentro de la ficción cinematográfica. Ellos exploran las dificultades de su amor: él está comprometido ideológica y políticamente con una lucha social, pero ella no. Sin embargo, en la desnudez los cuerpos se encuentran y el amor se comparte. El lenguaje

verbal y sus posibilidades de incomunicación, elemento muy afín a la puesta en escena de Godard, se evidencia en la condición de las dos parejas de actores: mientras ellos dicen sus parlamentos en italiano, ellas lo hacen en francés. La repetición, entonces, se convierte en señal de sentido, pero también en recurso de diferencia. (CPD)



Le gai savoir

Francia y Alemania, 1969. 95 minutos

Con: Juliet Berto, Jean-Pierre Léaud y Jean-Luc Godard

Juliet —“hija de la revolución cultural”— y Émile Rousseau son dos jóvenes que se encuentran ocasionalmente en un estudio oscuro. Charlan y discuten sobre la política, el comunismo y el rompimiento entre sonido e imagen con el fin de analizarlos por separado. El film pone en evidencia las posturas radicales y revolucionarias de los personajes con diálogos que comparten al terminar las sesiones, acompañado del peculiar estilo de Godard y de su afán por entrecortar tomas para demostrar una discontinuidad entre ellas, lo que al inicio puede confundir al espectador. Además, es evidente el uso de escenas casi teatrales para mostrar a los personajes en escena y de los diálogos

parecidos a textos literarios desde un primer momento. El largometraje fue realizado en una época en que las producciones mostraban posturas izquierdistas y contraculturales y Godard es, justamente, uno de los mayores exponentes de ello, de tal modo que logra introducir su particular mentalidad en esta obra cinematográfica. **(Camila Basauri)**



British sounds

Inglaterra, 1970. 54 minutos. Codirigido con Jean-Henri Roger
Documental no acreditado

¿Nuestro sistema político es el correcto? ¿Deberíamos optar por el modelo que planteó Karl Marx en su manifiesto? Con una fotografía donde el rojo destaca, Godard logra que el espectador se haga estas preguntas a lo largo de esta película con tintes de documental. Aunque fue producida para televisión, se prohibió su emisión ya que muestra contenido controversial en torno a lo político. Un claro ejemplo es el inicio, cuando se escucha la narración de un discurso comunista en contra de la burguesía que se contrasta ante nuestros ojos cuando se muestra una fábrica de coches por más de 10 minutos mediante un *travelling* de cámara. Inmediatamente, se prosigue con el discurso

marxista, pero esta vez con toques feministas y eróticos, ya que se muestra la desnudez de una mujer, como para demostrar que se puede poner lo que les dé la gana en las películas. Esta obra deja en claro el deseo de Godard por ir en contra del cine comercial y conservador, abriéndose paso como un referente para los demás. **(Mathias Becerril)**



Pravda

Alemania y Francia, 1970. 58 minutos. No acreditado

Documental codirigido con Paul Burron y Jean-Henri Roger

Pravda habla sobre la realidad social de Eslovaquia a finales de la década de 1960 y se aprecia el punto de vista de Mao Tse-Tung contra el socialimperialismo soviético y las políticas revisionistas iniciadas por el PCUS tras el ascenso de Nikita Jrushchov como secretario general. Dos personajes narradores nos muestran una edición seca de imágenes, videos y sonidos de trabajadores en la ciudad de Eslovaquia en las que se identifican recursos característicos del vanguardismo cinematográfico soviético. En la parte final, —cuando mencionan: “Bien. Ahora, a pensar”—, se relata que la filosofía es prisionera de los revisionistas burgueses.

Mao Tse-Tung libera al pueblo chino, declara que le sirvió la filosofía. En este tramo de preguntas y respuestas no hay un sentido coherente porque el significado de las respuestas se evidencia con las diferentes luchas a lo largo de la historia, sea por producción o lucha de clases. **(Andrea Brissolese)**



Le vent d'est

Italia, Francia y Alemania, 1970. 95 minutos. No acreditado
Codirigido con Jean-Pierre Gorin y Gérard Martin

Película que presenta un tema político: el movimiento revolucionario en el que la lucha entre capitalismo y realismo socialista se muestran en esencia. La película es interesante porque marca un punto de vista sobre la realidad de la lucha entre diferentes clases sociales. Invita a las personas a reflexionar y a pensar en estos aspectos históricos que influyen en la realidad política y social del mundo. El espectador se siente desconcertado por el estilo de contar ya que las escenas se suceden una tras otra o a veces se detienen, pero la presencia de títulos debilita el interés del espectador. Las imágenes son hermosas y creativas, algo que el director busca para representar diferentes realidades.

Pero la voz que narra no entra en diálogo y se aleja de la historia que se desea contar, por lo que debilita la intención narrativa. Se desfigura la idea de cine para criticar el arte tradicional cinematográfico. Por ello, la labor del espectador es ardua porque debe entender el mensaje y asumir la película como un reto visual y reflexivo. **(Kattia Benavides)**



Lotte in Italia

Italia y Francia, 1971. 62 minutos. Codirigido con Jean-Pierre Gorin
Con: Cristiana Tullio-Altan, Paolo Pozzesi y Jerome Hinstin

Resulta intrigante cómo con diez simples imágenes en bucle, el director narra la historia de una joven llena de contradicciones en su vida. Godard sigue la filosofía de la *nouvelle vague* y sabe que no depende de grandes presupuestos para contar una historia que capte al espectador. En ese sentido, *Lotte in Italia* no es la simple lucha de una marxista frente a la burguesía desde un punto político, sino una batalla psicológica entre el subconsciente y el individuo para saber si su camino es o no el correcto. A lo largo del film, la conciencia toma relevancia desde un punto de vista crítico y se cuestiona el día a día de la protagonista y

su constante monotonía. Como reflejo de esta vida gris, las escenas son las mismas y cada vez se pone en tela de juicio si su camino es o no es el correcto. Sin embargo, tal como en la vida, es preferible escuchar antes al corazón que a la razón porque sabemos que éste nunca defraudará. **(Valentino Castillo)**



Vladimir et Rosa

Francia y Alemania, 1971. 103 minutos. Codirigido con J. Gorin
Con: Yves Afonso, Juliet Berto y Jean-Luc Godard

Esta película bien podría ser una forma de protesta debido a su transgresión y a la forma en que es narrada. Los discursos de los personajes que son acusados en un juicio muestran la represión de la justicia de una manera casi insultante y paródica. El personaje del juez es una evidencia de este elemento que se critica, ya que se le nuestra déspota, a la vez que gracioso y terco. De este modo, Godard representa la forma en la que ve el sistema de justicia. Otro elemento usado es la narración en *off*, que cuenta lo que pasa y lo que significan los planos, tomas e imágenes que se ven en la película para que el espectador se centre más en lo que dicen los personajes

y capte el mensaje del director. El film da la sensación de querer darlo todo más fácil, pero no es así porque los narradores tartamudean, repiten y leen hasta los signos del guión, entorpecen la vista y hacen que al final el espectador no entienda muy bien los significados y el por qué de los planos, tomas e imágenes. **(Joaquín Centeno)**



1 P.M.

Estados Unidos, 1971. 90 minutos
Documental codirigido con Richard Leacock y D.A. Pennebaker

En sentido estricto, *1 P.M.* no es una obra de Godard, aunque él es pieza fundamental de la narrativa y del espíritu de la cinta. Pensada como una obra en conjunto con los documentalistas norteamericanos Richard Leacock y D.A. Pennebaker, tanto Godard como Jean-Pierre Gorin quedaron disgustados tras visionar el primer corte y decidieron no intervenir más. Pero el producto ya estaba filmado, así que Pennebaker introdujo algunos elementos y cambió el nombre original —*I.A.M.*— por el que se le conoce ahora: *1 P.M.* Lo que diferencia esta película del estilo militante del grupo Dziga Vertov —al que se adhiere Godard— es la ausencia del recurso

del montaje cinematográfico como elemento dialéctico que permita ser más firme en la propuesta ideológica, de denuncia y de movilización. Lo que hace Pennebaker es poner énfasis en el plano secuencia, a través de un estilo *cinema vérité* que transforma la cámara en espía silenciosa y le resta su cualidad de grito. (CPD)



Schick After Shave

Francia, 1971. 1 minuto
Anuncio publicitario

¿Será posible que en plena efervescencia política y de izquierda Godard se haya pasado al lado oscuro y sea partícipe de una de las actividades capitalistas por excelencia: la publicidad? No nos dejemos engañar. Lo que sucede es que, de manera astuta, Godard y Gorin logran aprovecharse de una agencia de publicidad para tener garantizado un sueldo, de tal modo que filman de manera rápida este comercial para el *after shave* de Schick. Una pareja se levanta con las noticias acerca de la situación en Palestina y Vietnam, lo que origina una fuerte discusión entre ellos. La mujer le grita al marido y le dice que se afeite, cosa que él hace. Los gritos no cesan, hasta

que él abre el frasco de *after shave* y se lo echa en la cara. De pronto, el silencio. Inclusive la música que sale de la radio desaparece. La mujer pregunta qué es lo que el hombre se echa en la cara y él dice que es el *after shave* de Schick. Tan efectivo es el recurso publicitario, que borra de un plumazo la realidad para instaurar una falsedad artificial. (CPD)



Tout va bien

Francia e Italia, 1972. 95 minutos. Codirigido con Jean-Pierre Gorin
Con: Yves Montand, Jane Fonda y Vittorio Caprioli

Realmente, ¿todo va bien? Esta película es una muestra clara de que no todo es color de rosas. Es posible que al terminar el film uno se pregunte: “¿Qué rayos vi?”. Y es que Godard se desnuda frente a nosotros y muestra su concepción de lo que para él es hacer cine. Se cuenta la historia de una pareja que tiene experiencias cercanas a la lucha de clases sociales, pero la manera estética en que este concepto se plasma es atípica ya que —como se menciona al inicio del film—, se observan a a burgueses burguesando y a obreros que obrerean. Pero los pobres no se visualizan como en el neorrealismo, sino que sobresale el simbolismo. Por eso un obrero pinta las paredes de

azul, pero también pinta sobre los cuadros que cuelgan. No es una película normal. Al final se menciona que quizás el público pueda pensar que la película culminará de cierta manera; sin embargo, los directores brindan un enfoque totalmente opuesto, que muestra singularidad y el estilo siempre presente de la *nouvelle vague*. (Sophia Chilo)



Letter to Jane: an investigation about a still

Francia, 1972. 52 minutos. Codirigido con Jean-Pierre Gorin
Documental

Tras *Tout va bien* (1972), la película de mayor repercusión del colectivo Dziga Vertov, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin diseccionan una fotografía publicada en agosto de 1972 en la revista *L'express*, en la que se aprecia cómo la actriz Jane Fonda visita un campo de guerra en Hanoi. Como se recuerda, Fonda participó activamente como militante en contra de la intervención norteamericana en Asia. La foto fue realizada a pedido del gobierno norvietnamita, como representante de la alianza revolucionaria entre Vietnam del Sur y Vietnam del Norte. La autoría es de Joseph Kraft. Godard y Gorin realizan una labor de interpretación semiótica sumamente académica, sin dejar

de lado el análisis visual de la fotografía y su vinculación con la historia del cine. De este modo, preguntan cómo los intelectuales pueden intervenir de manera activa en el conflicto de Vietnam, reconocen la militancia de Fonda, pero cuestionan su rol como actriz al servicio de un Hollywood que trabaja para la maquinaria capitalista. (CPD)



Numéro deux

Francia, 1975. 88 minutos
Documental

Hombre y mujer, padres e hijos, comunismo o no comunismo, una u otra pantalla, cine o historia, follar o ser follado, número uno y número dos. Difícilmente la producción de Godard en la década de 1970 puede encasillarse en la ficción o en el documental, sino más bien en el ensayo filmico. En *Numéro deux* (1975) se muestra más explícito en torno a la corporalidad: la decadencia de la vejez expuesta en su desnudez, el acto de defecar verbalizado, la intimidad de una pareja y el acto sexual mostrado de manera realista, las referencias visuales al acto de *fellatio* o de penetración anal, las circunstancias en las que padre y madre exponen sin tapujos a sus hijos, ambos desnudos

en la cama, lo que implica besar los órganos sexuales del otro como un acto de amor. Todo ello mediatizado a través de una pantalla —la cinematográfica— que muestra otra u otras pantallas —las televisadas—. Godard medita al inicio, duplicado también y mediatizado en el televisor, representado y re-representado, como un uno y un dos. (CPD)



Comment ça va?

Francia, 1976. 78 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Con: Michel Marot y Anne-Marie Miéville

Godard y Anne-Marie Miéville recogen los aprendizajes de *Tout va bien* (1972) y de *Letter to Jane: an investigation about a still* (1972) para la elaboración de *Comment ça va?* (1976). De la primera, se rescata la reflexión en torno al quehacer cinematográfico cuando al inicio de la película —que se anticipa como un film entre el activo y el pasivo, aunque se juega con la idea del emisor y del receptor al final— un par de voces intentan definir qué tipo de película quieren hacer y dan cuenta de los personajes que aparecen en pantalla para dotarlos de una historia. Sin embargo, la película desarrolla un diálogo constante entre voces para determinar el rol de los medios de comunicación en

la construcción de una realidad que, aparentemente, ni quiere verse ni quiere representarse tal como es. Y ello parte de la decisión de dos empleados por hacer una película con sus trabajadores. Godard se concentra en lo semiótico y en los procesos de significación que construyen los medios periodísticos, cinematográficos y de video. (CPD)



Six fois deux/Sur et sous la communication

Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville realizaron la serie de televisión *Six fois deux/Sur et sous la communication* en 1976, tras algunas colaboraciones y ejercicios de ensayo filmico militante. La textura televisiva y del video ya había sido descubierta por Godard con anterioridad, pero en su afán experimental descubre potencialidades en la narrativa y en la imagen electrónica de las que carece la imagen química que proporciona la experiencia cinematográfica. Cada episodio se divide en dos partes, cada una de las cuales corresponde a uno de los autores, pero el resultado es homogéneo y la conversación se torna un único monólogo en el que se reflexiona sobre la niñez, la familia, la incomunicación, los medios y los sistema de enseñanza escolares. Toda con la vena crítica y el impulso filosófico que motiva a Godard en esta época de su actividad creadora.



1A Y a personne/1B Louison

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

En esta serie, Godard tiene como objetivo mostrar otro lado de la televisión, algo diferente. Se interroga a las personas, se les estimula para que hablen, se exteriorizan imágenes de diversas fuentes que son las causantes de que se rompa el corazón de la televisión. En primera instancia, Godard realiza una serie de preguntas para entender mejor las necesidades e inquietudes de los desempleados. En la segunda parte, la atención se dirige completamente a un agricultor-operador, que cuenta su condición laboral y lo difícil que es la producción de alimentos y el arado de la tierra. Sin embargo, un aspecto peculiar es la forma en la que Godard toma el puesto de espectador. Cuando entrevista a estos individuos, solicita que imaginen que tienen en sus manos materiales que emplean en su trabajo y realicen ciertos movimientos para saber cómo hacen sus actividades en su espacio laboral. Es como si Godard estuviera viendo una película basada en sus entrevistados y sus empleos. No basta con que lo comenten simple y llanamente, sino que demuestren cómo lo harían si estuvieran en esa situación laboral. (Kiara Corillocla)



2A Leçon de choses/2B Jean-Luc

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

Six fois deux/Sur et sous la communication es una miniserie documental con una visión crítica ante la sociedad. En el segundo episodio, titulado *2A Leçon de choses/2B Jean-Luc*, se transmite una visión diferente a lo común y corriente, de tal modo que hace que el espectador vea objetos, personas y lugares desde una perspectiva totalmente distinta. El entrevistado logra convencer y genera un conflicto de definiciones por el nuevo concepto que brinda a los temas manifestados: el niño, el río, el mercado o la fábrica, entre otros. Existe una gran relación entre su definición y los temas planteados. Por otra parte, dilucida temas generales que pueden llegar a ser controversiales para su tiempo, sean psicológicos, políticos, sociales, sobre pobreza e incluso filosóficos. En la segunda parte, mediante la entrevista, se mantiene el anonimato, se genera un debate, se defiende al cine como un método de expresión y pensamiento. Se define que el cine y la televisión son "un espacio de ser libre". Gracias a la conversación, se hace un enfoque más claro de lo que se habla en la primera parte del episodio: la libertad en la sociedad. (Johnny Coronel)



3A Photos et C.ie/3B Marcel

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

El arduo trabajo de un fotoreportero enviado a documentar hechos para publicarse en revistas es el relato de la primera parte de este episodio. Conflictos armados, discursos políticos y entrevistas se presentan de forma intermitente, lo que puede ser confuso al inicio ya que se muestran sin contexto alguno hasta que el narrador aterriza la situación al explicar lo que ocurre. En la segunda parte se presenta la historia de Marcelo, un relojero de profesión con una afición por el cine. Godard muestra cómo edita sus secuencias y el equipo que usa para sus grabaciones. Resulta llamativo e interesante las técnicas de filmación a las que recurre Marcelo, ya que sus grabaciones no son hechas con fines comerciales, sino para sí mismo. Todo el episodio es una conversación entre el entrevistador y Marcelo. El episodio resulta interesante porque cuenta el trasfondo de lo que vemos en pantallas, revistas o periódicos. Se ve más allá de lo que se presenta a simple vista, se conoce la historia detrás y, sobre todo, lo que sucede en el momento. También conocemos los pensamientos de un cineasta y las técnicas que utiliza para grabar sus filmes. De esta manera, Godard presenta la realidad del medio y cómo se vive siendo un comunicador audiovisual. (Danny Dávila)



4A Pas d'histoire/4B Nana

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

Serie de televisión poco convencional incluso para estos tiempos. Destaca la intolerancia de Godard ante situaciones coyunturales y cotidianas que se dan en todas las sociedades. El nombre mismo da cuenta de su poca consideración. Irrespetuoso con lo que otros puedan pensar, sentir, expresar e incluso interpretar, Jean-Luc Godard se pinta como dueño de la verdad al dar su interpretación técnica por única y cierta, ante escenas tan nobles como la de una madre que da de lactar a su hijo. Si bien es cierto el director de cine puede interpretar las escenas, la redundancia y forma con la que la describe es poco adecuada. Critica el contenido de los textos para niños, pero lo censurable de ello es el uso de una niña en proceso de aprender a leer para demostrar lo confuso o poco apropiado del texto. En el capítulo 4B muestra su personalidad misógina cuando entrevista a mujeres quienes, por una u otra razón, no se han realizado en la vida, optaron por un mal camino o su actitud no es la adecuada. Lo polémico es que dichas entrevistas no tienen como fin hacer ver el lado humano de los casos, sino mostrar la miseria. (Josemaría Felices)

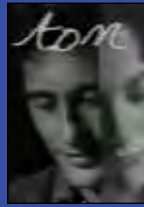


*Six fois
deux/Sur et
sous la com-
munication
(Jean-Luc
Godard y
Anne-Marie
Miéville,
1976).*

**CINE
SCRUPULOS**

Volumen II
Número 1
Enero a junio
2023

99



5A Nous trois/5B René(e)s

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

¿Este documental es distante a la escena cinematográfica actual? Puede que el ritmo se muestre lento entre diálogos, a comparación del material comercial convencional; sin embargo, el trabajo visual propuesto es una exploración de simbolismos que congenian a la perfección con una audiencia inteligente que está abierta a replantear diálogos sobre el por qué y a filosofar con el “y si”. Este episodio comparte el replanteamiento de sentido entre las relaciones personales a través de fórmulas matemáticas. Poder ser participe como audiencia de esta discusión marca la historia de quienes emplean estas bases para futuras relecturas de cómo se constituye la relación con otro ser, pero también puede ser elemento de estudio para nuevos cinéfilos. El documental está más presto a ser una especie de investigación existencialista que apunta a las relaciones personales como elemento de estudio para reescribir el conflicto en las historias. Se trata de un aporte importante porque, ¿qué sería de la humanidad si no existieran personajes sedientos de hurgar en lo que se cree ya comprendido? Pues es probable que seguiríamos creyendo que nos trajo la cigüeña. (Resínee Fuentes)



6A Avant et après/6B Jacqueline et Ludovic

Francia, 1976. 100 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

Six fois deux es un programa dividido en dos episodios: un ensayo y una larga entrevista. Godard se proyecta desde la televisión hacia el cine. En cada episodio se marca la brecha entre el cine y la televisión y se deja en claro que la segunda cuenta con contenido vacío, mientras que el cine es un medio de expresión creativa. En el segmento 6A: *Avant et Après*, Godard hace énfasis en que el cine es una herramienta adecuada para preservar el tiempo. Asimismo, comenta lo que pretende con su serie, su estructura, el uso de las imágenes y el sonido. La finalidad de Godard es “ver las fronteras, horizontes”; es decir, hacer visible lo imperceptible, enseñar que hay muchas perspectivas de las cosas. En el segmento 6B, se entrevista a una señorita llamada Jacqueline y a Ludovic, dos personas con personalidades completamente contrarias. Jacqueline es una chica muy habladora, con emociones crédulas e inocentes ante episodios traumáticos en su vida. Ludovic es un hombre prácticamente mudo que transmite timidez en la entrevista y cierta dificultad para expresarse, a tal punto que se genera la pregunta de qué hace el acá. (Aolamy Gamarra)



Six fois deux/Sur et sous la communication (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976).



Ici et ailleurs

Francia, 1976. 53 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

Ici et Ailleurs demuestra la peculiaridad de Jean-Luc Godard en cuanto a su narración. Un detalle en específico sirve de punto de comparación. El primero determinado como “Ici”, representa un grupo de pobladores palestinos que entrena en un campo con sus armas. En el segundo, llamado “Ailleurs”, se ve a una familia francesa que realiza acciones cotidianas como ver la televisión. Godard lo acompaña con los posesivos en francés *mon*, *ton* y *son*, de tal modo que hace referencia a los cambios en la narración que representan a Godard, Miéville y a los pobladores palestinos o a la familia, que varían para comparar lo que van realizando. Es

alucinante ver cómo el director es capaz de conectar los dos tipos de escenarios con su método narrativo para realizar una descripción paralela de lo que sucede en ambos casos. De este modo, Godard aprovecha todo este material que aparentemente no tiene sentido ya que se relatan dos historias diferentes. (Brigitte Hidalgo)



Ici et ailleurs
(Jean-Luc
Godard,
1976).



Faut pas rêver

Francia y Suiza, 1977. 4 minutos. Cortometraje de televisión
Con: Anne-Marie Miéville y Camille Miéville

Adelantándose a los tiempos, Godard y Miéville filman en un único plano secuencia fijo la conversación entre una madre y su hijo acerca del día de escuela. Pero él responde de manera automática mientras se escucha la canción *Faut pas rêver* de fondo. En apariencia, el sonido procede de una televisión prendida que concita el interés del adolescente, pero la dinámica es tan monótona que, en realidad, parece que no mirara nada. La pantalla chica parece ser la única presente, pero no se aprecia en el encuadre. ¿Tanto poder tiene la televisión, al punto de inutilizar cualquier forma de conexión o de entendimiento entre humanos?

Esa parece ser la pregunta que rodea este cortometraje y

que se enlaza con la proclama política que aparece al final, cuando un texto electrónico pregunta si en el momento en el que la izquierda alcance el poder la televisión seguirá teniendo la misma influencia sobre la comunicación humana. Si se descarta la posición política, se trata de una pregunta válida en nuestros tiempos de *smartphones*. (CPD)



France/tour/détour/deux/enfants

Con ocasión del centésimo aniversario de la novela *Le Tour de la France par deux enfants*, publicada en 1877 por Augustine Fouillée-Tuillerie bajo el seudónimo de G. Bruno, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville grabaron una serie de televisión emitida en 1979: *France/tour/détour/deux/enfants*. La narrativa se centra en la visión del mundo que tienen dos niños franceses, lo que sirve para reflexionar sobre distintos aspectos de la vida a partir de una serie de preguntas que Godard hace, pero también de la experimentación con la velocidad de lo proyectado, de tal modo que se ralentizan una serie de acciones para establecer una diferencia entre el acto de ver y el acto de mirar, lo que también constituye una reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico. Al igual que en su aventura televisiva anterior —*Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976)—, cada una de las piezas está dividida en dos partes.



Obscure/Chimie

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

El primer episodio de la serie *France/tour/détour/deux/enfants* (1979) centra su temática en el poder de la representación visual y en el acto de reconocimiento de uno. Para ello, Godard explora el movimiento de vestirse y desvestirse de una niña, que implica también el patrón de mostrar y ocultar. Muestra con lentitud el proceso, de tal modo que el ojo del espectador capte las sutilezas de un acto que es rutinario y no llegamos necesariamente a percibir. A continuación, la niña protagonista es sometida a una serie de preguntas que dan cuenta de un plano de reconocimiento de la existencia, pero también de la apreciación de un entorno que puede ser material (el dinero) o abstracto (la luz o la oscuridad, la percepción del temor frente a lo que está y a lo que no está, a lo que existe de manera tangible y a lo que puede residir en nuestra imaginación). El abordaje es racional y sorprende en qué medida la niña argumenta con agudeza los cuestionamientos que realiza Godard, basados en las argucias del lenguaje, algo sobre lo que también enfatiza la serie. La segunda parte, de menor duración, da cuenta de este juego de palabras en torno a la historia, aunque el diálogo final pone punto final a la discusión.



Lumière/Technique

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Si el primer episodio de la serie aborda el terreno de la luz, este segundo capítulo habla de la oscuridad. Si en el primero el personaje es la niña, aquí las respuestas astutas las da el niño, quien es capaz de manifestar que en el momento de la muerte ya no habrá movimiento, no importa que sea a través del espacio o del tiempo. Al inicio, una serie de personas avanza casi en fila frente a cámara, hasta que la imagen se detiene o transcurre mucho más despacio, tal como se aprecia al niño al inicio del episodio mientras se coloca su casaca. Todos caminan hacia el trabajo porque necesitan dinero y se convierten en seres anónimos, al igual que los soldados que aparecen en la fotografía revelada en tiempo real y que se alterna con imágenes de Salvador Allende o de Mao Tse Tung. Inclusive un fotograma de *Bronenosets Potemkin* (Eisenstein, 1925) se cuela en medio del montaje. Los personajes que discuten en torno a las respuestas del niño se enfocan en el concepto de la historia, pero también en la naturaleza del medio televisivo y reencauzan el propósito de lo que se ve en pantalla, aunque ambos son avatares de los verdaderos creadores: Godard y Miéville.



Connu/Géométrie/Géographie

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Este episodio muestra cómo las personas están estructuradas en distintos aspectos y la forma en la que actúan a través de sus convicciones. La identidad y la autonomía se construyen e influyen a los seres humanos por diversas causas, como la familia y el espacio geográfico (dónde se nace y nos desarrollamos), que tienen gran incidencia en el desarrollo social y emocional. Es lo que impulsa a cada persona a formar un estilo de vida, pero no necesariamente de manera constante porque el ser humano cambia y nuestro alrededor —hábitat, familia y amigos— varía. En ese momento nos encontramos extraviados porque hallamos dimensiones que presentan otras formas de proyectar, idear y actuar. Como le sucede a la niña del episodio, que se encuentra en una constante interrogante y disyuntiva ante las preguntas que le realizan. La concepción acerca de lo que rodea a una persona se constituye también por ídolos, quienes presentan propósitos a la sociedad cuyo objetivo es cambiar la vida cotidiana; la adoración permite establecer y gestionar propósitos. El capítulo cuestiona si los seres humanos somos capaces de tener nuestros propios métodos o si en realidad la raza humana es un rehén y culpable de la credulidad que posee. (Yanni Huayhua)



Inconnu/Technique

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Con su serie *France/tour/détour/deux/enfants* junto a Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard presenta a dos niños: Camille y Arnaud, quienes son el pilar de la serie. Los directores buscan, desde la perspectiva infantil y a través de sus vidas cotidianas, representar la verdad enfrentada a la televisión. Godard presenta cierto conflicto entre cómo la verdad de la vida puede ser planteada en televisión como una historia modificada y tergiversada. Y plantea cierta posición política con respecto a la educación y al trabajo, pues busca cierta relación entre los niños y las historias presentadas al final de cada episodio. En el cuarto movimiento de la serie, se presentan más de diez minutos de un enfoque hacia el pequeño niño mientras toma su clase, mostrando la verdad que a veces la televisión no quiere mostrar. Asimismo, el cuerpo humano es planteado como una máquina, la expresión física y el movimiento corporal es el lenguaje de la verdad. Es por esto por lo que en ciertas partes el video se reproduce en cámara lenta, para poder visionar el movimiento y el detalle corporal, lo que configura la verdad dentro de la pantalla. (Valeria Lino)

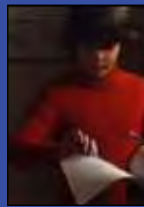


France/tour/détour/deux/enfants
(Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1979).

CINE
SCRUPULOS

Volumen II
Número 1
Enero a junio
2023

103



Impression/Dictée

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

¿Romper la cuarta pared? No exactamente, pero la serie de televisión *France/Tour/Détour/Deux/Enfants* de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, influenciado por el libro escrito por Augustine Fouillée, muestra la realidad desde una postura contracorriente de la década de 1970. Todo lo que puede ser o ver, es tergiversado. Si una niña va al colegio, se cuestiona por qué los estudios no son remunerados, así como el hecho de que los padres trabajan por dinero. Asimismo, la escuela es considerada como el segundo hogar pero se presenta como un sitio inseguro, que se relaciona con el *bullying*. Una simple acción, como la de hacer ejercicio, se visualiza de manera sexual y se representa con la letra de una canción que apoya la narración del episodio. Resulta vulgar la forma de nombrar el trasero de las mujeres por hacer atletismo. Por último, no hay nada más romántico en que una pareja se dé cumplidos que no tienen sentido en cuanto a la relación con la pareja. Mientras uno resalta lo sexual, la otra es fría de acuerdo con sus expresiones. Todo algo lejos de lo normal. Cuidado con los monstruos, que siempre quieren más. **(Daniela Leiva)**



Expression/Français

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Expression/Français es el sexto episodio de la serie televisiva *France/Tour/Détour/Deux/Enfants* de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, libremente inspirada en el libro de texto de G. Bruno. La serie muestra diferentes movimientos relacionados con el mundo lleno de monstruos de los adultos, pero donde los niños forman parte. En este episodio se hace referencia a la expresión como un juego de palabras: EX-presión; es decir, sin presiones. En la primera parte aparece una niña que juega en el patio de la escuela. Salta, corre y grita expresándose con libertad. Godard hace uso de una serie de cambios de velocidad, ralentiza las imágenes, las detiene y vuelve a ponerlas en movimiento, de modo que el espectador también se detiene y observa, puede notar cosas que en la percepción natural pasan desapercibidas. En la segunda parte, una pareja en aparente diálogo dice frases sin sentido, pero hace uso de muchos adjetivos; utiliza el lenguaje como otra forma de expresión. Las acciones y las interacciones se vuelven monótonas y tediosas, se ralentizan y se descomponen, son un giro de las expresiones con dobles significados. **(Jimena Lajo)**



Violence/Grammaire

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

En *Violence/Grammaire*, podemos rescatar tres componentes. El primero es el uso que Godard hace del término “monstruo”, al hacer referencia a los seres humanos como sujetos participes a cargo de diversas organizaciones. El segundo es el uso de los cambios de velocidad y la pausa en las escenas de la niña, que muestran con más claridad cómo está el mundo y cómo los niños le hacen frente. Finalmente, Godard posibilita ser partícipe de su obra como personajes principales, al permitirnos apreciar cómo todo el entorno de la vida de alguien puede influir en la manera de pensar de las personas desde muy temprana edad. De esta manera, logra una perspectiva base sobre la vida, desde creencias, experiencias y hasta inclusive lecciones que nos inculcan desde pequeños como, por ejemplo, que hablar en clase está mal y debería ser castigado. Debido a las preguntas semiestructuradas que se formulan poco a poco, se escudriña la manera de pensar de una niña en su máxima expresión. No sólo hace uso de preguntas superficiales, sino que las compara con la realidad de la chica, tratando que ella misma llegue a su propia conclusión y le permita pensar críticamente. **(Josué Ormeño)**



Désordre/Calcul

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Todos parecen tener un precio en esta sociedad de naturaleza capitalista en la que el cálculo y la multiplicación son primordiales. A pesar de que el robo se erige como elemento de naturaleza anárquico, al punto de ser libertario en manos de un niño, el inicio de este episodio apunta al desorden, pero la verdad es que todo radica en el cálculo: saber el precio de las cosas y lo que se necesita. Frente a eso, solamente el dinero garantiza que se consiga lo que se quiere. Y aunque nominalmente la figura del millón resulta atractiva, el dinero sobre la mesa implica una realidad fáctica que no se puede objetar. Quizás el niño protagonista dijo en broma que esperaba recibir dinero por participar en la película, pero cuando Godard coloca uno a uno los fajos de billetes sobre la mesa, la criatura no sabe qué hacer. La imagen televisiva es tan fuerte que remite a los vladivideos de la corrupción, cuando el asesor no tenía empacho en construir una torre de billetes frente a los ojos encandilados de los comprados, infantes que no saben cómo jugar con tanta cantidad de papel. Aunque a los niños se les presenta comprometidos con la causa (manipulan la cámara o los implementos de sonido al inicio), son tan corrompibles como los adultos.



Pouvoir/Musique

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Escenas sin precedentes, cambios bruscos entre éstas, tarjetas de títulos que aparecen en algunos casos sin sentido alguno, voces en *off* que confunden al espectador. Godard y Miéville muestran en este episodio, filmado para la televisión, la verdad política y cultural de Francia en aquellos tiempos, pero desde la perspectiva de un menor. Porque cuando la persona es más joven, es más honesto y más sincero, ¿no es así? A lo largo del episodio, el espectador siente cierto malestar ante las preguntas formuladas al niño, ya que se vuelven más incómodas, personales. Pero lo que ocasiona mayor malestar son las respuestas del menor, indudablemente sinceras. Por otro lado, es notorio el resentimiento que Godard muestra hacia el cine norteamericano ya que es muy generalizado y comercial. Los niños de ahora no quieren ver a Godard, ¿quién es Godard para ellos? La cultura que le da la espalda, que no lo aprecia por el simple hecho de no seguir con los parámetros establecidos, es cada vez más conocida y opaca sus obras. A pesar de ello, en este episodio Godard maravilla con la facilidad que tiene para expresarse libremente. **(Camila Mendoza)**



Roman/Economie

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Aparenta un intento de documental, pero termina siendo similar a una entrevista plana. En primer lugar, la música es un factor influyente en el estado anímico de las escenas. Por otro lado, si bien las cuestiones dadas a la niña son filosóficas, no se obtiene una respuesta ideal, sino que se basan en un sí o en un no. Es decir, no termina de convencer una entrevista de preguntas relativamente complicadas a una niña, quien además no puede entender algunos temas y se distrae leyendo un libro. A pesar de ello, el entrevistador usa ejemplos para una mejor comprensión de las preguntas. En una parte, se ve un problema fastidioso para cualquier amante del cine: el entrevistador toma pausas largas para leer su diálogo; incluso, agacha su cabeza en repetidas ocasiones, un detalle que puede generar que la audiencia desatienda el diálogo. Pero quizás lo más importante es la poca variedad de escenas y planos. Si bien el comienzo del capítulo da indicios de ser interactivo, termina siendo un sinfín de preguntas y respuestas. Por último, el uso de títulos en la pantalla sin ningún propósito causa que se pierda el sentido de la serie, que no simula tener una secuencia coherente. **(Andrea Muñoz)**



Réalité/Logique

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Un episodio que genera reflexión de lo que conlleva estar presentes dentro de una sociedad estructurada y manejada por las masas. Lo curioso es que una niña será la representación de los pupilos, de las nuevas generaciones quienes, o bien escuchan lo que dicen sus padres y su entorno adulto sobre cómo actuar y encajar en una sociedad como la que enseñan en el episodio, o dejan de lado lo esquematizado y comienzan a entrar en su propio mundo de pensamientos revolucionarios. El episodio *Réalité/Logique* muestra imágenes y escenas que simbolizan una vida, el tiempo, la monstruosa realidad basada en el sexo y en la muerte. Es curioso: el comentarista, que en este caso es el director Jean-Luc Godard, acierta en que la vida está llena de historias falsas y verdaderas, pero muchas de ellas sirven sólo para llamar la atención de un grupo fijo que intenta hacer algo, ya sea beneficioso para uno mismo o para la colectividad. Este episodio genera una reflexión sobre la sociedad en la que nos encontramos y de cómo la naturaleza de la persona se desenvuelve en ella. Será por eso que resulta tan relevante en nuestros días. (Ruby Montalván)



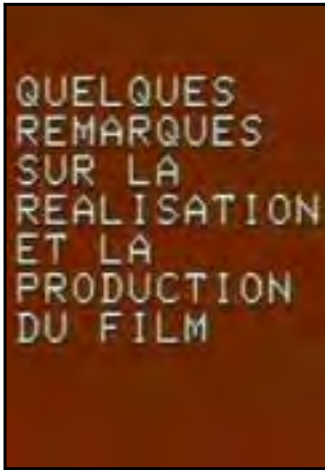
Rêve/Morale

Francia, 1979. 26 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Serie documental de televisión

Rêve/Morale, el último episodio de la serie de televisión *France/tour/détour/deux/enfants*, restriega la realidad en la cara del espectador. La experiencia humana en la sociedad moderna es aquello que la pieza consigue explorar al hacer observar de manera intelectual la manera en la que las distintas personas viven y conviven. Se muestran escenas visualmente cotidianas y se intensifica el ambiente mediante diálogos que consiguen ser hipnóticos a causa de su naturaleza casual y profunda. Juega con el significado de las palabras y permite contemplar la existencia desde un punto de vista cósmico —lo que somos, de dónde venimos— y origina vergüenza ajena al observar interacciones considerablemente incómodas, pero también autoidentificables para la persona promedio. El episodio, como el resto de la serie, desglosa honestamente la mecánica de la vida y enseña lo limitante de nuestra dinámica social, lo que ocasiona que el espectador aprecie la amplitud significativa de lo presentado y se cuestione si efectivamente hay dos hombreritos iguales a él en el mundo o si alguna vez ha estado muerto. (Luciana Morales)



France/tour/détour/deux/enfants
(Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1979).



Quelques remarques... du film *Sauve qui peut (la vie)*

Francia y Suiza, 1979. 20 minutos
Cortometraje documental

Es conocida la aversión que tiene Godard por los guiones. Él prefiere pensar la película visual y sonoramente antes de escribir lo que dirán los personajes, que irá acorde a lo que se verá en pantalla. Por eso, en 1979 decidió enviar un video y no un guión al Centre National du Cinéma de Francia para asegurar el financiamiento de su nueva película, que desembocará en *Sauve qui peut (la vie)* (1980). Lo fascinante de este ejercicio —que repetirá nuevamente con *Passion* (1982)— es conocer de primera mano las reflexiones de Godard sobre su proceso creativo. Más allá de creerle o de comprender los soliloquios intelectuales por los que a veces transcurre el suizo, el

espectador puede identificar los aspectos de la idea primera que se mantienen en el producto final. El recorrido experimental con el grupo Dziga Vertov y con las series de televisión junto a Anne-Marie Miéville le permiten aludir al proceso de ralentización para ver de otros modos, pero también a las lecturas verticales y no horizontales. (CPD)



Sauve qui peut (la vie)

Francia, Suiza, Alemania y Austria, 1980. 87 minutos
Con: Isabelle Huppert, Jacques Dutronc y Nathalie Baye

Sauve qui peut (la vie) concibe su trama casi en clave de autoparodia. Godard hace un despliegue de constantes en su filmografía e indaga sobre la mujer, el sexo, las relaciones humanas y la prostitución, pero no se olvida del motor de su obra: transgredir. La película se presenta en cuatro episodios, como una sinfonía. En ellos se exploran las desafortunadas vivencias de un director —apellidado Godard—, su amante y una mujer que se interna en el mundo de la prostitución. Sin embargo, ninguna de estas tramas tiene un final feliz o triste. Todo lo que viven se muestra como un simple pasaje en sus vidas. Narrada de manera difícil para el espectador, con cortes abruptos, cá-

maras lentas interminables y escenarios sexuales incómodos, expone una amalgama de imágenes que no busca ser comprendida como historia, sino como mensaje de resignación. Con notorias similitudes respecto a sus filmes más celebrados, funciona como epílogo de un director resignado a su obra y sin ánimos de detenerse. (Bernardo Pacheco)



Sauve qui peut (la vie)
(Jean-Luc Godard, 1980).



Passion

Francia y Suiza, 1982. 88 minutos
Con: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla y Michel Piccoli

Godard se acerca al proceso de creación cinematográfica desde su primer largometraje y lo explora a lo largo de su filmografía, con evidencias más claras en *Le mépris* (1963) o *Tout va bien* (1972). En *Passion* (1982) retoma esas reflexiones explícitas en torno a las condiciones de producción de una película llamada *Passion* y las condiciones laborales de un grupo de trabajadoras. El amor y el trabajo se mezclan, no en términos necesariamente narrativos sino conceptuales. Se juega con la mención de distintos personajes que hacen la película y que forman parte del film dentro del film (el director de fotografía Raoul Coutard explica ciertas decisiones en torno a la luz y al color). La línea entre el espacio de realidad y el espacio cinematográfico desaparece porque los personajes tienen el nombre de los actores: Hanna Schygulla es Hanna, Michel Piccoli es Michel, László Szabó es László, Jerzy Radziwilowicz es Jerzy, Isabelle Huppert es Isabelle. Todo ello en medio de recursos pictóricos que reflejan un gusto exquisito por la imagen. (CPD)

entre el espacio de realidad y el espacio cinematográfico desaparece porque los personajes tienen el nombre de los actores: Hanna Schygulla es Hanna, Michel Piccoli es Michel, László Szabó es László, Jerzy Radziwilowicz es Jerzy, Isabelle Huppert es Isabelle. Todo ello en medio de recursos pictóricos que reflejan un gusto exquisito por la imagen. (CPD)

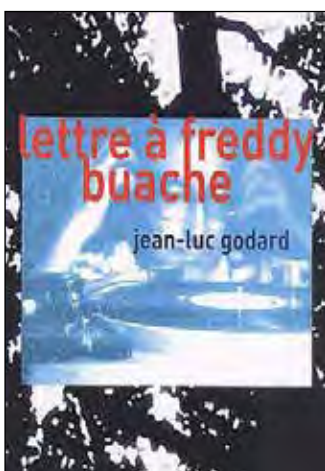


Changer d'image - Lettre à la bien-aimée

Francia, 1982. 10 minutos. Cortometraje de televisión
Con: Jean-Luc Godard

La imagen y el sonido: dos textos. Pero el texto es también texto. La confusión entre el amor y el trabajo, el servilismo y el abuso, la postura política frente al marasmo artístico, la pantalla en blanco que proyecta, pero el sujeto de espaldas frente a ella. Godard vuelve a elaborar una mezcla en un nuevo ejercicio audiovisual de talante experimental en el que conjuga por igual el ejercicio de poder del enemigo frente al abusado, en el que los diálogos suenan al unísono, al igual que las imágenes. Se aprecia la violencia contra una persona que es continuamente abofeteada, hasta que su cuerpo aparece tendido en el suelo, aparentemente muerto.

Todo ello acompañado de imágenes más bucólicas: las plantas, una bicicleta. Y es de suponer que toda esta narrativa constituye una carta dirigida al bien amado, a lo que se desea y no se posee. En este ejercicio de desposesión, la fractura parece ser el elemento que permite apreciar las piezas de una totalidad rota. (CPD)



Lettre à Freddy Buache

Francia, 1982. 11 minutos
Cortometraje documental

Godard ha recibido el encargo de filmar un documental para celebrar un aniversario más de la creación de la ciudad suiza de Lausanne, pero él rechaza la invitación con este cortometraje filmado en video dedicado a Freddy Buache. Ahí, se defiende de las acusaciones de incumplimiento y esgrime una serie de razones de índole estética, aunque al mismo tiempo hace una reflexión sobre la naturaleza de la ficción y del documental, a tal punto que dedica la pequeña obra a Robert Flaherty y a Ernst Lubitsch. Habla de la luz, pero también de los colores —el verde y el azul que antes transitan por el gris—, de asuntos relativos a los encuadres y a la incorporación de los elementos sonoros —coloca un vinilo tras limpiarlo con mimo y luego voltea la cara del mismo para escuchar el otro lado—. Pero, además, da cuenta de la muerte prematura del cine, un arte que ha durado muy poco y que no ha ofrecido todavía lo suficiente. Y recién empieza la década de 1980. (CPD)

incorporación de los elementos sonoros —coloca un vinilo tras limpiarlo con mimo y luego voltea la cara del mismo para escuchar el otro lado—. Pero, además, da cuenta de la muerte prematura del cine, un arte que ha durado muy poco y que no ha ofrecido todavía lo suficiente. Y recién empieza la década de 1980. (CPD)



Prénom Carmen

Francia, 1983. 85 minutos

Con: Maruschka Detmers, Jacques Bonnaffé y Myriem Roussel

El dilema de los cuerpos que se encuentran y se enfrentan en la desnudez, que se entregan el uno al otro. Como si la piel estuviera antes que el alma, así como el nombre antecede al apellido. Godard hace de Godard: está enfermo o cree estarlo. Habita en un centro de salud pero sus sentidos son ágiles aunque no quiere habitar en su casa, así que su sobrina Carmen, que forma parte de un grupo criminal y quiere filmar una película, hace uso del recinto con su amante ocasional: uno de los policías que custodia el banco que intenta robar la pandilla de Carmen. En el interín, un grupo de cuerdas ensaya melodías de Beethoven que se intercalan a lo largo de la película. Si

en *Sauve qui peut (la vie)* (1980) hay una exploración visual del movimiento y en *Passion* (1982) una reflexión sobre el acto creativo y el trabajo, en *Prénom Carmen* (1983) importa el sonido, el escucharse, la naturaleza de lo que se nombra. Godard todavía es político, pero privilegia el soliloquio reflexivo sobre el aullido de rebeldía. (CPD)



**Prénom
Carmen**
(Jean-Luc
Godard,
1983).



Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie

Suiza, 1983. 25 minutos. Cortometraje en video

Con: Myriem Roussel, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville

Si en *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film 'Sauve qui peut (la vie)'* (1979) y en *Scénario du film 'Passion'* (1982) el director suizo plantea una reflexión sobre el proceso creativo con miras a explicar de qué van sus obras, en *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (1983) la finalidad es comercial: conseguir financiamiento para una película que pretende combinar lo que dicen los Evangelios con las teorías del psicoanálisis. Sin embargo, en los monólogos de Godard, en sus conversaciones con Anne-Marie Miéville y en los ensayos con los actores nos comparte sus dudas e inspiraciones. Porque más allá de la imagen

que la cámara registra, hacer cine implica decisiones adicionales sobre la música y el guión, sobre las actuaciones y las fuentes de inspiración, sobre la concepción de los planos y el presupuesto necesario para la producción. (CPD)



Je vous salue, Marie

Francia, Suiza e Inglaterra, 1985. 72 minutos
Con: Myriem Roussel, Thierry Rode y P. Lacoste

Un fantasma recorre Europa: el fantasma de la *nouvelle vague*. Productoras cierran lujosos estudios y sus dueños corren a oscuras hacia los bancos. Viejos monstruos sagrados son reemplazados por desconocidos, que además no temen mirar hacia cámara. Miles de espectadores abandonan las salas de cine y se acogen en pequeños espacios donde jóvenes cineastas exhiben de formas descaradas sus conflictos más sucios y existenciales. Bajo este contexto, la expectativa generada por la propia *nouvelle vague* nos sugiere la siguiente duda: ¿queda algo por destruir? Jean-Luc Godard, como respuesta, estrena en 1985 *Je vous salue, Marie*. La película transgrede la historicidad de uno de los mitos más sagrados y recalcitrantes de la iglesia católica: la anunciación de Cristo. El solo hecho de modificar mínimamente este

mito supone una transgresión en sí misma; sin embargo, Godard no pretende ser un simple mono con metralleta y enfoca su incisivo hacia puntos específicos.

No se puede criticar la historia sin antes criticar la propia concepción del tiempo; por ende, la temporalidad es lo primero que se vulnera en esta película. Otros títulos de corte religioso/histórico pretenden mostrarse como la realidad fáctica de sus respectivas épocas para que el espectador mire la historia como una secuencialidad temporal planeada, de la cual es fruto. En cambio, Godard sitúa este mito en tiempos contemporáneos y no pretende vender un falso suceso histórico, sino una historia con problemáticas vigentes y atemporales como el machismo para destruir todo supuesto ideal de progreso.

Otro punto de transgresión es la elección de la protagonista: María. Las historias mesiánicas tienden a enfocar los logros hacia un único individuo: el héroe. Dicho sea de paso, casi siempre este personaje es encarnado por un hombre. Sin embargo, en estas realidades fílmicas, ¿quién cuenta la historia de los vencidos?, ¿quién cuenta la historia de todas las personas que contribuyeron al acto heroico pero que son invisibilizados o menospreciados? Dentro de estos perdedores se encuentra María. Godard reivindica su existencia y construye la película alrededor de su perspectiva. Ya existen demasiadas historias de hombres dándose las de salvadores del mundo.

El elemento más polémico es, sin duda, la construcción de este personaje. A diferencia del mito, la María de Godard no tiene mucho de santa, sino que es un personaje humano. Demasiado humano. Ella no acepta de forma pasiva ser la escogida. En todo momento tiene cuestionamientos sobre sí misma y sobre su cuerpo. Es cobarde, tiene miedo, inseguridades, contradicciones y deseos lujuriosos. Como muchos de nosotros, se resigna a obedecer porque simplemente no le encuentra más sentido a su vida. ¿Acaso podríamos rezarle a alguien como ella? (André Poma)



Je vous salue, Marie
(Jean-Luc Godard, 1985).



Détective

Francia y Suiza, 1985. 95 minutos

Con: Laurent Terziuff, Aurelle Doazan y Jean-Pierre Léaud

En esta película se toman en cuenta las características del *film noir*, que cuenta historias y sucesos relacionados con detectives poco corrientes que tratan de resolver crímenes urbanos. Se resalta en diferentes partes las técnicas de filmación del género, como el uso de sombras y el estilo visual claroscuro llamativo que ayuda a crear dramatismo en cada escena. *Détective* pone a prueba un cine consciente de sí mismo, como si la historia intentara por todos los medios seguir su propio rumbo. En el transcurso, se observa una dirección de fotografía grandiosa y encuadros estupendos. Además, el juego con la música, la imagen y el relato se alejan de la deconstrucción. El director trata de

transportar el cine clásico al presente, no para burlarse de él sino porque prefiere usar la técnica actualizada a la época. En otras palabras, desea verificar si cabe la posibilidad de contar esas historias utilizando herramientas filmicas contemporáneas. Godard, una vez más, va algunas décadas por delante que el resto de cineastas. (Valeria Pascasio)



Soft and hard

UK y Suiza, 1985. 52 minutos. Codirigido con Anne-Marie Miéville
Documental

La sociedad creativa entre Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville data de la época del grupo Dziga Vertov. Ella, además de colaborar como directora de fotografía, co-guionista y codirectora, compartió con el cineasta décadas de matrimonio, lo que le da potestad para cuestionar ciertas decisiones narrativas de su marido en este documental filmado en casa, que inicia con una serie de secuencias que parecen ser parte de la cotidianidad de la pareja: ella plancha, lee cartas y acomoda las plantas; él se alista para dormir pero se le ocurre una idea que escribe en un papel, llama por teléfono acerca del proyecto que tiene sobre el Rey Lear y practica una serie de

piruetas con una raqueta de tenis. Cada uno de estos segmentos finaliza con un fotograma de película. Pero la parte importante llega después: un diálogo largo en el que ella le reclama a Jean-Luc por su incapacidad para generar diálogos que den cuenta de la pasión que existe entre hombre y mujer en la película *Détective* (1985). Ouch. (CPD)



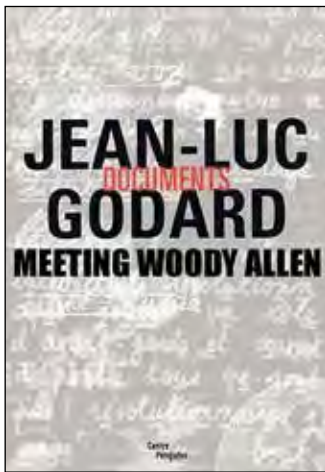
Grandeur et décadence d'un petit commerce...

Suiza y Francia, 1986. 52 minutos. S01E21 de *Série noire*

Con: Jean-Pierre Mocky, Marie Valera y Jean-Pierre Léaud

Godard desenmascara el séptimo arte y exhibe el extremo más oscuro detrás de la realización de un film, con detalles que dejan en tela de juicio si son realmente ficticios. Se narran los problemas económicos de un productor en declive y las complicaciones artísticas de un perturbado director. Esta premisa se acompaña de una practicidad al momento de grabar y algunas veces origina la sensación de ver un video extraído de una cámara oculta dentro de la productora. Como espectadores, somos testigos de lo sombrío que sucede. Se llega al punto de mostrar casi diez minutos de *casting* frente a la cámara. La secuencia es necesaria, pues resume el

poco valor que se le da a los aspirantes y lo bizarra que llega a ser la industria. Godard, más que mostrarnos una realidad, coloca un espejo para que el espectador note la forma que tiene de ver el cine y lo normalizado que están algunos comportamientos machistas o abusivos. (Gonzalo Pérez)

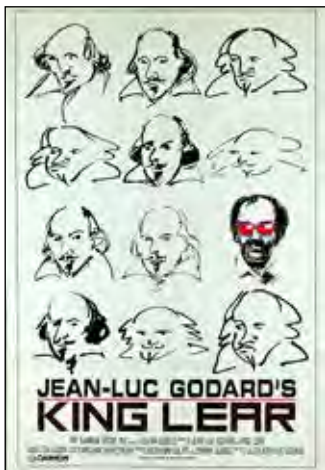


Meetin' WA

Suiza y Francia, 1986. 26 minutos
Cortometraje documental

El pájaro negro se asienta en la ciudad. Así identifica Godard al cineasta neoyorquino Woody Allen: como un amigo con quien se enfrenta cara a cara, pero cuyas opiniones son cortadas de manera repentina por una serie de intertítulos sobre los que asoma la música característica de las películas de Allen. Y aunque por momentos el diálogo da cuenta de elementos propios del quehacer cinematográfico norteamericano, Godard apunta sus cuestionamientos hacia la influencia nefasta de la televisión, conduce el diálogo hacia la evidencia del deterioro del arte cinematográfico y señala que en *Hannah and her sisters* (Allen, 1986), la forma en que se han filmado los exteriores

es dañada por la estética televisiva. Allen trata de dar forma a sus respuestas desde la imposibilidad de comprobar esa hipótesis y enfatiza lo que ya conocemos: el norteamericano odia sus propias películas, las que nacen como buenas ideas para convertirse luego en despojos que intentan ser salvados sin éxito en la sala de edición. (CPD)



King Lear

Estados Unidos, Bahamas, Francia y Suiza, 1987. 90 minutos
Con: Woody Allen, Freddy Buache y Leos Carax

A estas alturas, Godard se ha convertido en un especialista en pedir disculpas a través de sus películas del por qué no llega a culminar determinados proyectos. La adaptación del *Rey Lear*, obra capital de William Shakespeare, no es la excepción. Al inicio, la voz de un enojado Menahem Golan —a la sazón, cabeza del grupo Cannon— exige a Godard que la película esté finalizada para ser proyectada en el festival de Cannes y Norman Mailer recita unas líneas de diálogo con su hija mientras se ufana de su contribución al guión. Pero todo eso cambia y da pie a un relato caótico y sinsentido que apenas utiliza unas cuantas frases de la obra para permear ciertas aproximaciones a las ob-

sesiones de Godard —la palabra y la imagen, la postura política y la referencia metacine- matográfica, las posibilidades de experimentar con el montaje, el intertítulo, el sonido y la velocidad—, quien interpreta al personaje llamado Profesor Pluggy. Mientras tanto, un pariente de Shakespeare intenta recuperar las palabras de su ancestro. (CPD)



Armide (en Aria)

Inglaterra y Estados Unidos, 1987. 90 minutos
Con: Marion Peterson, Valérie Allain y Jacques Neuville

Godard colaboró con diez minutos en la película colectiva *Aria*. Aunque el erotismo siempre ha sido un elemento importante en la filmografía del autor desde *À bout de souffle* (1960), será recién a partir de la década de 1970 cuando los rituales de lo amoroso los presente de manera directa —las secuencias explícitas en *Numéro deux* (1975)— o se inserten en la narrativa —como sucede en *Prénom Carmen* (1983)—. En *Aria* (1987) alterna la presencia cárnica de fisiculturistas con la desnudez apenas disimulada por un camisón de dos señoritas encargadas de la limpieza. Las musculaturas esculpidas son carne de primera para las féminas, quienes se

despojan de sus ropas, limpian con sus paños los abdominales y bíceps y ensayan coreografías o posturas inmóviles frente a estos hombres que parecen no mirarlos, concentrados como están en sus propias figuras. Al final, dos bocas gritan “oui” y “no”, colofón del acto de abrir y cerrar, de la permisión y la prohibición. (CPD)



Soigne ta droite

Francia y Suiza, 1987. 82 minutos

Con: Jane Birkin, Dominique Lavanant y Pauline Lafont

El resaltante color amarillo rodea al personaje que interpreta Godard, los tonos fríos en las escenas de la banda rockera o los colores cálidos que van con el individuo inocente para representar la calma muestran ciertos elementos técnicos resaltantes. Trata temas que llevan a la reflexión, pero en un tono cómico como se evidencia en la escena en la que en un avión ocurren un montón de extravagancias. Pero más allá de eso, vemos la búsqueda del lugar al que se pertenece aquí en la tierra mediante la historia de distintos personajes que no llegan a conectar sus tramas para tener un cierre completo. De este modo, resulta confuso el concepto de la historia. El mensaje se

refleja en las tres tramas de maneras independientes: buscar el lugar de uno desde la comodidad de un avión para pensar en las metas personales o una banda rockera que cada día quiere encontrar su sonido musical. Godard no nos quiere contar una historia, sino que intenta hacer pensar y reflexionar al espectador. (Jhonatan Rimachi)



Closed Jeans

Francia, 1987. 4 minutos

Cortometraje

Alguna vez tenía que pasar: Godard da el salto al mundo de la publicidad. ¿Pero el autor se lo toma en serio o es una oportunidad para despojar de toda ritualidad de venta al producto y se sumerja de lleno en el talante transgresor y reaccionario que ya es su seña característica? Ante la perspectiva de visionado de una serie de imágenes de naturaleza artística, una joven dice “¡no!” de manera tajante, hasta que aparece el jean y todo se transforma en un “¡sí!”. Y haciendo gala de un sentido del humor particular, Jean-Luc ensaya unas líneas con una voz carrasposa mientras una mujer plancha los pantalones de su compañero cuando los lleva puestos, incidiendo

en una zona particular (efectivamente: esa zona). La queja permite que el espectador esboce una sonrisa. Las superposiciones de imágenes y sonidos permiten apreciar el logo de la marca (Closed) y de los creadores (Marithé y François Girbaud). *Pop art* a la medida de la industria televisiva, a la que Godard no le tiene mucho cariño. (CPD)



Le dernier mot

Francia, 1988. 13 minutos. S01E21 de *Les Français vus par*

Con: André Marcon, Hanns Zischler y Catherine Aymerie

Con motivo del décimo aniversario de la revista *Figaro*, un grupo de directores franceses recibieron el encargo de hacer una serie de cortometrajes para la televisión que den cuenta de su mirada sobre los franceses. Godard alterna el presente y el pasado para contar la historia de un visitante que llega a una casa y es recibido por un violinista. Intenta descubrir su pasado, lo que lo conduce a la época de la ocupación nazi y al posterior fusilamiento de unos prisioneros. Resulta inevitable asociar las imágenes de los ajusticiados y sus peroratas filosóficas —en las que se mencionan una serie de aforismos de autores franceses— con los ejercicios filmi-

cos del director en la década de 1960, en particular en *Les carabiniers* (1963). El episodio está dedicado a Valentín Feldman, un filósofo francés fusilado en 1942. Quizás, como le sucede a los franceses desde el punto de vista de Godard, el pensador quiso tener la última palabra pero permaneció en silencio. (CPD)



On s'est tous défilé

Francia, 1988. 13 minutos
Cortometraje

Entre los proyectos que Godard trabajó con Marithé y François Girbaud entre los años 1987 y 1990 figura este cortometraje que intenta ser una aproximación al mundo de la moda con la vena crítica del director, pero también un vehículo audiovisual al servicio de quienes lo han patrocinado. Más inmerso en las posibilidades que brinda trabajar con video, el autor experimenta con un montaje más violento, con cambios bruscos de imágenes que provocan un efecto estroboscópico, con ralentizaciones del movimiento y sus ya característicos cortes abruptos. La moda es elemento que se percibe en los cuerpos de los modelos, en

los despliegues de movimiento sobre la pasarela y también en las representaciones pictóricas de antaño. Sin embargo, el ojo de Godard se posa también sobre el ciudadano que transita por las calles francesas, de tal modo que superpone la evidencia del producto sobre rostros y cuerpos que podrían no ser tan perfectos. (CPD)



Puissance de la parole

Francia y Suiza, 1988. 25 minutos. Cortometraje
Con: Jean Bouise, Laurence Côte y Lydia Andrei

El poder de la palabra parece radicar en la imagen. Filmada en video, esta pieza audiovisual de Godard explora dos historias en paralelo que se cortan de manera intempestiva una a la otra. En la primera, un hombre llama a una mujer y hablan del amor que tuvieron y que ya no puede ser. En la segunda, un maestro y su discípula intentan esbozar sus opiniones acerca del acto de creación y la existencia de un aparente Dios que se convierte en ente que ordena el cosmos. Al unísono, las canciones de Leonard Cohen y de Bob Dylan se entrelazan y se funden al punto de la confusión, de forma similar a lo que sucede con las imágenes. En su búsqueda permanente de sentido, el di-

rector suizo opta por el hermetismo a nivel visual y auditivo, por el desconcierto. Quizás el verdadero significado se esconde en el marasmo de imágenes que por momentos aparecen de manera gratuita, se superponen entre ellas y confunden la mirada. Ese creador al que aluden los personajes es el director en alarde de egolatría. (CPD)



Closed

Francia, 1988. 2 minutos
Spot de televisión

En su segundo conjunto de *spots* para la marca de jean Closed, propiedad de Marithé y François Girbaud, Godard opta por una aproximación menos afín al videoclip y a las estéticas impresionistas. Una pareja aparece por escasos segundos en pantalla. A veces caminan por la playa y discuten. En otras ocasiones, él la arrastra a ella por la orilla y luego la coge en brazos. Finalmente, él aparece tendido y ella le coloca agua en la boca. No hay ningún elemento que pueda asociarse con el producto, más allá de que el hombre vista pantalones. Inclusive, las piezas se limitan a dar cuenta del nombre de los creadores y si aparece la marca lo hace

tímidamente en uno de los *spots* y no en el conjunto. ¿Es acaso un ejercicio de anti-publicidad? ¿Es el director suizo el epítome de la actitud contestataria, iconoclasta, decididamente contraria a cualquier consideración del buen hacer? Lo bueno de la publicidad es que a veces no se requieren explicaciones. (CPD)



Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard

Francia, 1988. 129 minutos
Documental en video

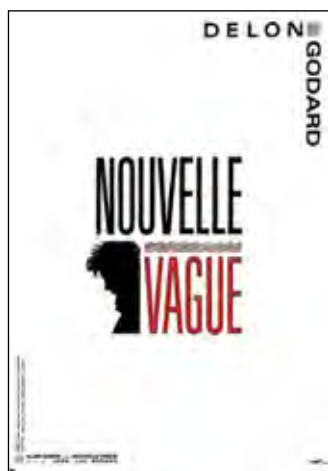
A propósito de la realización de *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999), que se convertirá en una de las obras más reconocibles de Jean-Luc Godard, el cineasta suizo decide grabar una conversación en un único plano abierto y sin corte de por medio con el crítico de cine y realizador francés Serge Daney. Allí, en un diálogo que casi ronda las dos horas, se explican algunos detalles de la realización del primer capítulo de la serie y de las ideas que tiene Godard al respecto. Influenciado por el espíritu de Henri Langlois —destacado conservador de películas, restaurador y uno de los fundadores de la cinemateca francesa—, Godard explica que la naturaleza particular de la narración rechaza la veta historicista y cronológica para, tal como lo hacía Langlois cuando preparaba las exhibiciones en la cinemateca, presentar una sucesión de imágenes provocadoras en función de asociaciones que parecen imposibles, pero que encuentran sentido en la narrativa godardiana. (CPD)



Le rapport Darty

Francia, 1989. 50 minutos
Reportaje codirigido con Anne-Marie Miéville

Como no podía ser de otra manera, Godard muerde otra vez la mano que le da de comer. Nuevamente en compañía de Anne-Marie Miéville, pero también con la colaboración de otro grupo de cineastas, recibe el encargo de realizar una película para los almacenes Darty. Lo que debió ser la pantomima del mensaje publicitario, se convierte en un arma política, en un pronunciamiento público que disecciona las formas particulares del consumismo a partir de dos preguntas fundamentales: ¿qué somos? y ¿hacia dónde vamos? Los protagonistas son las voces de una tal señorita Clio (Miéville) y de un robot de 2000 años llamado Nathanael (Godard), que tartamudea y repite las frases que su compañera recita. En una alternancia de planos filmados dentro y fuera de las tiendas con ciertas pinturas y extractos de película, los cineastas no se callan nada y muestran las artimañas de la industria del consumo, que promete extra garantías y venden objetos que parecen ser necesarios en nuestras vidas. (CPD)



Nouvelle vague

Francia y Suiza, 1990. 89 minutos
Con: Alain Delon, Domiziana Giordano y Jacques Dacqmine

Nouvelle vague habla sobre el engaño entre la imagen y la palabra, pero también sobre lo hermoso de la discordancia entre la verdad y el deseo. Todo empieza con un vagabundo llamado Roger, que es encontrado perdido por Elena, una mujer rica. Ellos tienen una relación amorosa que parece condenada al fracaso. Un día, Elena cruza un lago en una lancha con Roger, pero por accidente él cae al lago y se ahoga. Trata de encubrir su muerte, pero aparece un hombre idéntico a Roger quien dice ser su hermano gemelo. La película es un conjunto de citas de diferentes autores y textos, pero logra cercanía con los espectadores y celebra uno de los aspectos más influyentes del inicio del cine: el cine mudo. Cada personaje de la película parece provenir de un libro diferente y vive en su propio mundo, de tal modo que cita textos repetidamente y cambia de tema rápidamente. La película está llena de referencias a otras películas, lo que la hace un poco complicada de entender. (Daniella Rodríguez)



L'enfance de l'art (en Comment vont les enfants)

Colombia, Francia, Níger, Filipinas, URSS, EE.UU. y Suiza, 1990.
Documental codirigido con Anne-Marie Miéville (no acreditados)

El film colectivo *Comment vont les enfants* congregó a directores de la talla de Lino Brocka, Euzhan Palcy, Ciro Durán y Jerry Lewis, quienes mostraron los horrores a los que se enfrentan los niños alrededor del mundo. Godard y Miéville se centraron en la guerra para generar un relato audiovisual que emula ciertos elementos del neorrealismo italiano y se constituye en alegato visual contra cualquier forma de conflicto armado, sea insurrección, guerra civil o enfrentamiento entre naciones. Una mujer le lee a un niño un texto en el que se habla al respecto, pero él parece ensimismado en su mundo y se le nota algo aburrido. Distinto es cuando juega con su amigo y patea una pelota.

De fondo, los estallidos y las fachadas de edificios bombardeados. Un hombre, que puede ser esposo y padre, carga armas y se traslada de un lado a otro, hasta que se detiene para escribir en el lado posterior de unas postales. Pero la sangre es evidencia del dolor y elemento irreductible en estas situaciones que parecen inevitables. (CPD)



Metamorphojean

Francia y Suiza, 1990. 1 minuto
Spot de televisión

Tercera tanda de *spots* publicitarios que Jean-Luc Godard prepara para con el tándem creativo integrado por Marithé y François Girbaud. La metamorfosis, que es sinónimo de cambio, se privilegia a nivel visual con un primer escenario en el que tres modelos semidesnudos adoptan una postura inmóvil que recuerda ciertas obras pictóricas. Tras ello, una serie de imágenes se suceden mientras unas voces recitan un mantra distinto, las letras aparecen en pantalla (el amor, la moda o el cine) y se evidencia que esos conceptos no escuchan ni hablan, sino que simplemente se metamorfosean. Más cerca de la pieza artística abstracta que de la intención

marketera, los cinco *spots* encierran los dilemas godardianos de estos años: la relación entre sonido e imagen, las posibilidades expresivas de la imagen de video, la crítica feroz contra ciertos medios masivos de comunicación —la televisión en particular— y el amor desmedido por el cine. (CPD)



Allemagne année 90 neuf zéro

Francia, 1991. 62 minutos
Con: Eddie Constantine, Hanns Zischler y Claudia Michelsen

¿Se puede contar la historia del tiempo? Fragmentos documentales, música clásica, deconstructivismo, conflictos ideológicos y filosofía son las herramientas que utiliza Godard para expresar el sentimiento de la sociedad alemana de la década de 1990, fragmentada por la Guerra Fría y luego reunificada. El film nos introduce en la mente de un espía aliado, quien llevó una doble vida durante mucho tiempo y que, al igual que el alemán de la época, no sabe qué dirección tomar tras la caída del muro de Berlín. No obstante, es incapaz de aceptar la derrota ideológica y demuestra su terquedad por prevalecer. El sentimiento de soledad postguerra se

demuestra en los escenarios y en los personajes, que muestran la decadencia cultural y la búsqueda desesperada de alternativas. Mediante diálogos y montajes, Godard critica el capitalismo estadounidense y sus consecuencias en una población derrotada que termina por aceptar el fin de la historia. (Jorge Roldán)



Pour Thomas Wainggai, Indonésie (en Contre l'oubli)

Francia, 1991. 110 minutos
Documental codirigido con Anne-Marie Miéville

Amnistía Internacional encargó a una serie de cineastas la realización de varios cortometrajes para conocer y pedir la liberación de varios prisioneros políticos en diversas partes del mundo. Autores de la talla de Chantal Akerman, Patrice Chéreau, Costa-Gavras, Claire Denis, Jacques Deray, Patrice Leconte, Michel Piccoli, Alain Resnais o Bertrand Tavernier formaron parte de este proyecto que se llamó *Contre l'oubli*. En el caso de Godard y Miéville, tomaron como base el caso de Thomas Wainggai, un líder indonesio injustamente encarcelado junto con miembros de su familia durante un acto público por proponer la independencia de

su región. Mientras se muestran algunas fotografías que permiten conocer al detenido, el fundador y presidente del canal de televisión francés Canal+ aparece frente a cámara y firma un pedido expreso para solicitar la liberación de Wainggai. Todo parece indicar que la detención se ha realizado de forma irregular. (CPD)



Parisienne People Cigarettes

Francia y Suiza, 1992. 1 minuto
Spot de televisión codirigido con Anne-Marie Miéville

Ya vinculado con el mundo de la publicidad gracias a los trabajos que realizó con la línea de jeans Closed, diseñados por Marithé y François Girbaud, Godard se embarca ahora en la realización de un *spot* para la marca de cigarrillos Parisienne. Por todos resulta conocida la fascinación que Godard tiene por el tabaco. Durante años será reconocible su figura con un puro entre los dedos. En este caso, Godard se aleja nuevamente de los convencionalismos que dictan cómo debe ser una pieza publicitaria y vuelve a dar cuenta de su temperamento artístico, aunque modera los montajes sonoros y visuales del exceso que se aprecian en anteriores aventuras. Unos

pies descalzos caminan sobre un piso lleno de cajas de cigarrillos, un joven en *skate* ondea por otras cajas de mayor tamaño, una chica lee un libro titulado *Parisienne people* y alguien prende un encendedor a la altura de sus rodillas. Ella se inclina y enciende el cigarrillo que lleva en labios. El mensaje, a fin de cuentas, es efectivo. (CPD)



Les enfants jouent à la Russie

Suiza, 1993. 60 minutos
Con: László Szabó, Jean-Luc Godard y Bernard Eisenschitz

Godard es el idiota de Dostoievsky, pero también le sienta bien el papel de Anna Karenina. Da la bienvenida a Eisenstein y menciona a Tarkovski en una misiva. Establece a través de su cámara una mirada particular sobre lo que la ex Unión Soviética (ahora Rusia) es después de la Guerra Fría. Sentencia que la ficción es la realidad y que la realidad es un ejercicio de ficción. Para ello, se vale de la comparación entre la visión de la guerra que se aprecia en *Full metal jacket* (Kubrick, 1987) y la que se observa en el documental *79 primaveras* (Álvarez, 1969). ¿Qué es Rusia para occidente sino un territorio presto a ser conquistado? ¿Qué es para los Estados Unidos este espacio que ya

no es enemigo sino que ha sido despedazado? ¿Cuál es la implicancia de una Guerra Fría que conservó en la congeladora ciertas ideas que resultaron ser fantasías, como los personajes que pueblan las imágenes cinematográficas y las narraciones literarias? Ese deseo del que habla André Bazin —según Godard— parece quimera y fantasía. (CPD)



Hélas pour moi

Francia y Suiza, 1993. 95 minutos. No acreditado
Con: Gérard Depardieu, Laurence Masliah y Bernard Verley

Hélas pour moi es una película típica de Godard: inquietante y estimulante, escapa claramente de lo asimilable en los filmes norteamericanos. En ella se observa una adaptación del mito griego sobre el nacimiento de Heracles. Sin embargo, el personaje principal es un Dios que busca respuestas a sus preguntas. Junto a su secuaz encuentran a una mujer, fiel y convencida de que ama a su esposo, que los ayuda a responder preguntas: ¿qué es el romanticismo?, ¿qué significa amar a alguien?, ¿qué significa sufrir? La película destaca por el excelente uso del sonido para transmitir las ideas que Godard quiere que los espectadores entiendan.

Desde sonidos fuertes y chocantes hasta extractos de música clásica. El film resulta abrumador por la cantidad de información que muestra, pero es necesaria para darle el toque especial del director, conocido por sus películas difíciles de digerir. (Rubén Rosas)



Je vous salue, Sarajevo

Francia, 1993. 2 minutos. No acreditado
Cortometraje en video

Extractos de una fotografía que aparecen hasta que finalmente puede contemplarse el panorama completo. La efigie de algunos soldados, una pierna en movimiento y un grupo de personas boca abajo sobre tierra, con las manos levantadas sobre la cabeza en actitud de miedo, como prisioneros de los otros. Y la voz de Godard sobre esas imágenes inmóviles que decretan que el miedo es la hija de Dios y que vela por la agonía de toda la humanidad en medio de una regla y de una excepción. Si la regla es la cultura, el arte es la excepción. El problema es que la guerra aniquila el arte. Pero no se refiere únicamente al ejercicio estético, que puede ser leído, pintado o escuchado, sino al arte mismo de vivir. Esa erradicación se vive en los territorios de guerra; en el caso particular de este cortometraje, en Sarajevo. Y la culpa es de la Unión Europea, que hace caso omiso al genocidio que durante años asoló esta parte del viejo continente. (CPD)

tético, que puede ser leído, pintado o escuchado, sino al arte mismo de vivir. Esa erradicación se vive en los territorios de guerra; en el caso particular de este cortometraje, en Sarajevo. Y la culpa es de la Unión Europea, que hace caso omiso al genocidio que durante años asoló esta parte del viejo continente. (CPD)



JLG/JLG - autoportrait de décembre

Francia, 1994. 62 minutos
Documental

En este autorretrato, Godard trata temas como la oscuridad, la melancolía, la tristeza y los pensamientos hacia la muerte. Menciona que la vida es un estúpido juego para defender el llanto, cuestionar sólo refleja lo preparado que se está para cuando llegue la muerte, preguntar es una forma de entender, aunque ¿cómo sabemos si lo que preguntamos puede ser entendido? Finalmente, tiene el propósito de marcar en la vida al prometer algo. ¿Quién no quisiera ser recordado por siempre aunque haga cosas malas? Escuchar que Godard se contradice hace reflexionar, pensar en cómo alguien puede estar viendo una película cuyo objetivo es personal. No obs-

tante, no todos conocemos el dolor después de la muerte, pero tampoco pensamos en enlutar nuestros corazones y vida por la persona que perdimos. Respetar el luto no es dejar de hacer cosas para pensar o creer en la tranquilidad del deudo. A fin de cuentas, lo que se desea en la vida es ser feliz. (José Manzanares)



Deux fois 50 ans de cinéma français

Suiza, Inglaterra y Francia, 1995. 51 minutos
S01E08 de *Century of Cinema*

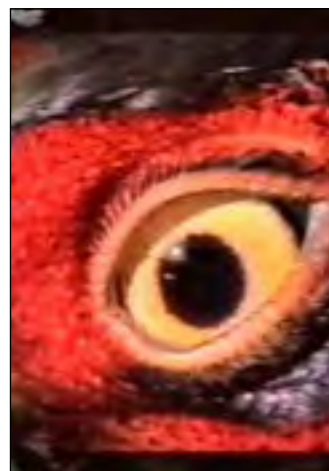
Se trata de un diálogo ameno que tiene como protagonistas al director Jean-Luc Godard y al actor Michel Piccoli, presidente del comité del centenario del cine francés, en el que se evidencia el fatalismo melancólico del cineasta a partir del desarrollo de una retrospectiva del cine en los últimos cien años. Godard, de forma segura y astuta, demuestra a Piccoli que la celebración del centenario es, en realidad, un homenaje a la decadencia del cine francés debido a su explotación y uso comercial y político. Propone una hipótesis del olvido del cine por parte de la sociedad, que lo conduce a una muerte lenta y silenciosa. Fiel al estilo de la emblemática e influyente *nouvelle vague* de aquellos años, demuestra rechazo al cine de la época en Francia y rompe la cuarta pared al ponerse detrás de la cámara y contar dicha historia a su manera, de tal modo que interpola fragmentos de películas en pocos segundos, fotogramas fijos y diversos extractos de audio. Esta yuxtaposición otorga gran belleza al documental. (Gianella Seminario)



Le monde comme il ne va pas

Francia, 1996. 1 minuto
Spot de televisión

A propósito del estreno de *For ever Mozart* (1996), el cineasta suizo intenta encontrar una escala musical propia del ejercicio cinematográfico. Para ello, ensaya una gama melódica de diversos ejercicios realizados en video durante la emisión del programa de televisión *Le Cercle de Minuit*, en el que participa en una mesa redonda con los renombrados filósofos Jean-François Lyotard —a la sazón, padre del posmodernismo como herramienta epistemológica— y Alain Finkielkraut, así como con el crítico de cine Philippe Sollers. Uno de esos ejercicios es este pequeño corto en el que el director se acerca poco a poco a la fotografía de una niña que camina en medio de una calle tomada por unos soldados que portan armas. Mientras la imagen fija se concentra en el personaje de la infante, el autor declama un texto que pertenece a G. K. Chesterton que le permite enlazar la idea de un personaje sagrado que representa a la humanidad. (CPD)



Espoir/Microcosmos

Francia, 1996. 3 minutos
Cortometraje de televisión

Segundo ejercicio visual melódico (si es que cabe el término) que Godard presenta en vivo durante la emisión del programa de televisión *Le Cercle de Minuit*. En este caso, se inspita en la película *Microcosmos: Le peuple de l'herbe* (Nuridsany y Pérennou, 1996), un documental filmado por un par de biólogos que se concentra en la vida de los insectos y que gozó de una gran acogida en el Festival de Cannes. Godard se concentra en la imagen de un cóndor: del ojo se procede al rostro y luego al pico que se deleita seleccionando hormigas para llenar el estómago. Luego, por asociación de ideas, el director pasa a una serie de escenas de aviones en plena guerra. Se trata de la Legión Cóndor, la escuadra alemana que Hitler envió para apoyar a Franco durante la Guerra Civil Española. Mezcla de curiosidad científica con alegato bélico, este nuevo ejercicio godardiano da cuenta de la búsqueda estética del autor y de su particular construcción de sentido. (CPD)



For ever Mozart

Suiza y Francia, 1996. 84 minutos

Con: Madeleine Assas, Ghalya Lacroix y Bérangère Allaux

La trama sigue a un director y al equipo francés de una película que se intenta filmar en Sarajevo. La historia es particular y enredada, aunque sigue un hilo en común: las dificultades y vicisitudes que experimenta un artista, como se refleja en el personaje del director, quien tiene que lidiar con el duelo. Es la manera no convencional en la que se presenta, narra y desarrolla la historia lo que termina perjudicando a la película, puesto que llega a ser confusa en su narrativa. No se comprende lo que intenta contar en algunas escenas y se afecta el disfrute de la misma. Aun así, no se debe dejar de destacar su mejor punto: los aspectos técnicos, que abarcan desde la genial cinema-

tografía hasta la hermosa banda sonora. *For ever Mozart* es una cinta que, a pesar de brillar en sus detalles visuales y sonoros, termina siendo medianamente disfrutable debido a que llega a ser incomprensible en su manera de formular determinadas escenas, lo que afecta la historia que se pretende relatar a los espectadores. (Giulianna Sifuentes)



Plus Oh!

Francia, 1996. 4 minutos

Cortometraje en video

Aunque no se trata oficialmente de un videoclip, Godard emplea la canción *Plus haut*, interpretada por la artista francesa France Gall, para construir un ensayo visual que explora la metamorfosis de las imágenes, sean estáticas o en movimiento. Se vale de los hallazgos de sus obras anteriores, en particular del trabajo realizado en *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999). Lo curioso es que la vocación impresionista del Godard de estas épocas parece sentarle muy bien a la estética videoclipera de la década de 1990, por lo que el ímpetu en la yuxtaposición de imágenes de pinturas, clips de películas, texto sobre la pantalla y una reiterada presencia de un cama-

rógrafo sobre una grúa, permite diseñar un producto que MTV no hubiera desdenado en pasar como parte de su programación. Es cierto que en el terreno sonoro Godard no puede experimentar como en otros productos conocidos, pero no por ello deja de ser un producto extraño en el marco de la obra del autor. (CPD)



Adieu au TNS

Suiza y Francia, 1998. 7 minutos

Cortometraje en video

Por mucho tiempo este cortometraje resultó imposible de ver, pero ya puede encontrarse en diversos escenarios digitales. Se trata de una carta filmada que Godard envía al Théâtre National de Strasbourg (TNS), institución con la que el cineasta siempre quiso trabajar. Sin embargo, las negativas fueron reiteradas, así que en una especie de venganza Godard recita frente a cámara y con aire robótico un texto escrito por él mismo, en el que le dice adiós a la institución. Compuesto en tres tiempos —el del adiós (*Adieu*), el del elemento conector (*au*) y el del objeto de declamación (TNS)—, el director aparece con un sombrero y prende de manera reiterada un cigarrillo.

Luego parece mirar hacia abajo mientras se balancea y alterna el peso de su cuerpo en un pie y luego en el otro. En los interludios a negro, se escuchan sonidos que parecen ser producto del reacondo de la cámara. Aunque puede parecer un reproche, Godard sonríe y trata de amigos a quienes se niegan a trabajar con él. (CPD)



Histoire(s) du cinéma

Todo empezó con Henri Langlois, quizás el personaje más importante en la historia del cine francés de la segunda mitad del siglo XX. Al mando de la Cinemateca Francesa, logró forjar el espíritu de la cinefilia en un grupo de jóvenes que cambiaron los modos de ver, escribir y hacer cine en su momento. Godard, consciente de ello, no pretende reescribir la Historia del Cine (así, en mayúsculas), sino aprovechar una serie de retazos de películas para mezclarlas con sus propios pensamientos, imágenes y mensajes, en una amalgama que resulta por momentos impenetrable, pero que construye un ensayo en torno a las preocupaciones de Godard en ese momento: la crueldad humana, el arte cinematográfico, su propia ubicación en el devenir histórico del

cine y la reivindicación de ciertas miradas. Quizás *Histoire(s) du cinéma* es la síntesis del universo godardiano post década de 1980.



Toutes les histoires

Francia y Suiza, 2000. 51 minutos
Serie documental de televisión

La historia del cine de Godard (o las historias, como se empecina en hacémoslo notar) empieza con una reflexión acerca del marco general del arte cinematográfico: su capacidad para contar historias. El problema yace en que no todas las historias han sido contadas. Y una de esas narraciones es la de la historia misma: la de los hechos consumados que no son ficción, pero que se immortalizan en una imagen que trasciende y que muestra —a veces de manera descarnada— la sangre, el horror y la mutilación. En su perorata, que en ocasiones alcanza el sinsentido, Godard explora la asociación libre de ideas desde lo visual, desde lo textual y desde lo auditivo. Apenas si se pueden identificar algunas escenas de películas memorables, porque lo que importa en la narración es el exabrupto, el corte deliberado que yuxtapone y sobrepone imágenes, como si el cineasta tratara de convertirse en un Eisenstein al cuadrado. El autor plantea una postura filosófica, poética y política en torno a la creación de imágenes en movimiento, de tal modo que vuelve a las técnicas a las que ya nos tiene acostumbrados desde la década de 1960, aunque imbuido en este frenesí visual que no necesariamente le habla a todos los espectadores por igual.



Une histoire seule

Francia y Suiza, 1989. 42 minutos
Serie documental de televisión

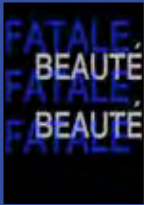
El episodio 1B de la epopeya televisiva *Histoire(s) du cinéma* aborda los orígenes del cine, aunque es difícil establecer una linealidad temática en el maremágnum de ideas, referencias, imágenes y títulos que Godard suelta de manera indiscriminada mientras fuma imperturbable su incondicional puro. Sin embargo, el director parte de una premisa atrevida: el cine no es arte ni técnica, aunque bebe de la fotografía para acercarse de manera más verosímil a una verdad, a una representación más próxima de lo que es real, lo que lo distancia de la pintura. El episodio está dedicado a John Cassavettes, aunque resulta inexplicable la asociación con la obra del cineasta norteamericano. Si en el primer capítulo utiliza los horrores de la Segunda Guerra Mundial y la imagen de Adolfo Hitler y de los judíos martirizados en los campos de concentración para plasmar el derrotero de denuncia de su discurso, aquí recurre brevemente a Benito Mussolini y lanza puyas contra León Gaumont y su visión que conduce a la televisión. El siglo XIX, menciona, constituye la época en la que se inventaron todas las técnicas, pero también en la que se inventó la estupidez. Siempre polémico y provocador, Godard mantiene el talante, aunque a veces se antoja crítico en su puesta en escena.



Seul le cinéma

Francia y Suiza, 1999. 26 minutos
Serie documental de televisión

Un capítulo más que confuso por la colosal variedad de elementos que muestra Jean-Luc Godard en 27 minutos. El objetivo parece ser hacer perder al espectador entre tanta información y desorden visual, pero irónicamente muestra orden en cuanto al contenido al existir una linealidad en cada secuencia. Aunque se muestran simultáneamente y con sobreimpresiones, los distintos elementos son independientes y no tienen relación entre sí. Otro aspecto para resaltar, que es un complemento a la confusión que se busca, es la irritación que se consigue mediante el recurso auditivo. El uso de una gran cantidad de música y sonidos simultáneos que no son compatibles causan un sentimiento de desesperación. Hay algunos recursos sonoros que no necesitan ser mezclados para causar incomodidad. Es un proyecto audiovisual que da a conocer la historia del cine mediante distintas facetas y momentos. Godard muestra datos y la información de manera aislada, lo que no hace que pierdan su riqueza y peso. Este episodio puede tener una errónea identificación como surrealista por lo confuso que es, pero en un intento de interpretación surge esta incertidumbre. (Mathias Salazar)



Fatale beauté

Francia y Suiza, 1999. 28 minutos
Serie documental de televisión

Si en el capítulo anterior de la serie el director hace uso de una serie de secuencias que anteriormente formaron parte de *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (1988) y de un monólogo largo de una joven Julie Delpy, aquí decanta por explorar las relaciones entre hombres y mujeres en la historia del cine. O por lo menos eso parece. Porque tratar de hallar una ilación en la narrativa errática que propone Godard en cada uno de los episodios que conforman *Histoire(s) du cinéma* es todo un desafío. Por lo menos se sincera con los espectadores: de un modo u otro, las historias que pretende contar obedecen a que él también pueda construir su propia historia, lo que le permite ubicarse en el devenir de la linealidad temporal del séptimo arte. No es para menos. Por ello, no tiene empacho en seleccionar algunas secuencias que forman parte del imaginario que ha creado, en particular escenas de *Le mépris* (1963) y *Bande à part* (1964). Y de vez en cuando, el inserto de alguna escena pornográfica de la primera edad del cine mudo o de talante más moderno, en afán provocador pero también como ejercicio autorreflexivo. En su historia todo tiene cabida: los hallazgos del horror humano y el arte cinematográfico, así como la presencia de Sabine Azéma.



La monnaie de l'absolu

Francia y Suiza, 1999. 27 minutos
Serie documental de televisión

En la quinta parte del documental *Histoire(s) du cinéma*, titulado *La monnaie de l'absolu*, el director Jean-Luc Godard presenta una mezcla entre discurso político contra los gobiernos y las atrocidades que se han vivido en aquella época con una reflexión sobre qué es el cine y algunas valoraciones sobre el cine europeo, que lo lleva a rescatar al cine italiano como el único con real valor, en particular el que tiene que ver con la corriente neorrealista. En pantalla se suceden imágenes diversas: fotografías, pinturas reconocidas y fragmentos de videos extraños. Son 27 minutos que se hacen largos y densos, entre desconcertantes imágenes frente a nuestros ojos y la enrevesada narración de la voz en *off*. Esto provoca que sea difícil conectar con la obra. Se puede interpretar que el mensaje es mostrar cómo el cine de la época es un calco de la situación que se vivía, una atrocidad —a vista del director— que el pueblo tenía que sobrellevar. Pero de aquí surge todo y ellos son realmente los dueños del cine. Por eso se explica la salvedad con el cine italiano, que conecta con el pueblo y muestra la cruda realidad, no lo que desean los gobiernos. (Leonardo Tello)



Une vague nouvelle

Francia y Suiza, 1999. 27 minutos
Serie documental de televisión

¿Es una nueva ola o es una ola nueva? ¿O acaso se trata de una ola vaga, informe, que no encuentra un elemento que lo unifica, que lo haga un todo uniforme? Al finalizar este episodio de *Histoire(s) du cinéma*, Godard se encuentra sentado en lo que parece ser un pasillo y pregunta a uno de los personajes que dambula por ahí qué le ha parecido el episodio. El interlocutor, sumamente enojado, expresa su fastidio. La mujer que lo acompaña se queja de la incoherencia y de la sucesión de pinturas que parecen no tener relación alguna con lo que se cuenta. Godard se defiende: a fin de cuentas, el cine no es más que la sucesión de imágenes fijas que dan la sensación de movimiento. ¿Por qué, entonces, no mostrar una sucesión de representaciones pictóricas detenidas en el tiempo? ¿Acaso eso va en contra de lo que implica el devenir cinematográfico? A su vez, juega con una serie de imágenes que recuerdan el cine francés de la década de 1960, lo que implica no poder dejar de lado el legado de su amigo —o amigo del ayer, dependiendo de cómo quiera definirse— François Truffaut, de quien se aprecia la ya clásica secuencia final de *Les quatre cents coups* (1959). Así que el rostro de Antoine Doinel se funde con el de su creador y con el del narrador también.



Le contrôle de l'univers

Francia y Suiza, 1999. 27 minutos
Serie documental de televisión

A estas alturas, queda claro que cada uno de los capítulos que conforman la serie *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) se alimentan uno con otro, de tal modo que forman un único lienzo en el que Jean-Luc Godard ha vertido pinceladas de apreciación en torno a todos los temas que le interesan: el poder de la imagen, la evocación de la palabra, la inutilidad de la guerra, la culpa de Europa y de Occidente en las matanzas, el daño que causa la televisión, la hipocresía de Hollywood y la genialidad de unos pocos abanderados del arte cinematográfico. Este episodio está dedicado a Alfred Hitchcock quien, en palabras de Godard, es el único que ha logrado lo que han querido los líderes de las naciones: controlar el universo. Y deja bien claro el panorama: los únicos dos autores que han sido capaces de elevar a la condición de arte el cine son Hitchcock y el danés Carl T. Dreyer. ¿Cómo lo han hecho? A través de la creación de imágenes en movimiento que evocan ese constructo de realidad que apasiona y que se convierte en realidad —e inclusive en ocasiones hasta en verdad— para el cineasta suizo. Todo esto acompañado por la mismísima voz de Alfred en segundo plano, quien convoca en torno a sí el misterio y la fuerza del lenguaje cinematográfico.



Les signes parmi nous

Francia y Suiza, 1999. 38 minutos
Serie documental de televisión

Los signos están entre nosotros y el arte cinematográfico, que es consecuencia del siglo XIX pero inaugura el siglo XX, es el que mejor logra la confluencia de todos ellos: la palabra, la voz, la música y la evocación de lo sonoro; la luz, la imagen, el movimiento y todo lo que le compete a la representación de lo visual. El último episodio de la serie es también la oportunidad de Godard para hablar de sí mismo y de su relación con el séptimo arte. Sin pizca alguna de vergüenza, dedica el capítulo a Anne-Marie Miéville —a la sazón su esposa en esos momentos— y a sí mismo. Es un acto de desvergüenza y de falta de rubor, pero también de autoconciencia que le permite situarse en el devenir de lo que cuenta. De ese modo, la temática del amor que parece concatenar el episodio encuentra su razón de ser, así como la letanía permanente de los mensajes que aparecen sobre la pantalla, entre los cuales destaca su predilección por el montaje, razón de ser del arte cinematográfico y elemento que le permite otras formas de representación artística. El montaje es, a fin de cuentas, la base del lenguaje audiovisual y lo que permite que el cine sea único en la construcción de su propia identidad. Por eso Godard despedaza y busca su propia manera de contar el mundo.



De l'origine du XXIe siècle

Francia y Suiza, 2000. 13 minutos
Cortometraje documental

El origen del siglo XXI implica necesariamente el final del siglo XX, lo que a su vez clama por un retroceso que permita entender en qué medida ese siglo es consecuencia de las décadas anteriores. Godard lo tiene claro cuando anuncia que determinadas secuencias obedecen a décadas y años pasados: 1975, 1960, 1945 o 1930. Y a medida que esos años se suceden, aparecen los estilemas ya vistos en anteriores trabajos suyos y los insertos a los que es tan afecto: secuencias de *The shining* (Kubrick, 1980) o de *Roma città aperta* (Rossellini, 1945) junto con imágenes que muestran los horrores de la guerra de manera descarnada o insertos pornográficos explícitos en su accionar. Son los

recursos visuales los que interpelan al espectador, pero también los que construyen una realidad sobre la que el relato de Godard intenta encontrar explicación. Es en la yuxtaposición galopante y en la confusión narrativa donde el autor parece encontrarse, aunque para el espectador resulte por momentos inextricable. (CPD)



The old place

Francia y Estados Unidos, 2000. 49 minutos
Documental codirigido con Anne-Marie Miéville

Una reflexión extensa acerca de la historia del arte y de la condición de la representación, que va desde lo pictórico hasta lo cinematográfico. A estas alturas, la obra de Godard se convierte en un círculo que puede ser vicioso o virtuoso, de acuerdo al cristal con el que se le mire. La fragmentación del relato en una serie de micropartes, la incidencia en imágenes que hemos visto ya en otras obras del autor y que veremos más adelante, la decisión de alternar de manera indiscriminada una serie de referentes pictóricos, las secuencias de sus propias películas o de las películas de otros, que funcionan como guiños irónicos pero que también, en consonancia con el ritmo del montaje dialéctico, intentan establecer conexiones y significados. Sin embargo, en este caso el conjunto adquiere más coherencia por tratarse de un encargo del Museum of Modern Art (MoMA) y por ser explícito en su condición de ensayo filmico, de tal manera que se toma en serio la crítica en torno al rol y a la función que desempeña el arte. (CPD)

como complemento a la percepción del protagonista que busca completar un proyecto que no sabe cómo terminará. Es la visión a un paisaje del que no se sabe qué esperar y que no satisface sus aspiraciones, por lo que está en constante búsqueda del elemento que le falta a su historia, lo que contrasta con los colores saturados. (Sebastián Ventura)



Éloge de l'amour

Francia y Suiza, 2001. 97 minutos
Con: Bruno Putzulu, Cécile Camp y Jean Davy

La película que requiere paciencia por parte del espectador porque Godard entrega una historia contada en desorden que se sitúa en dos temporalidades: pasado y presente. La primera parte es grabada en blanco y negro y la segunda con colores saturados. Resulta desconcertante esta decisión artística, que se suma a los abundantes planos fijos que convergen, ya que las imágenes son dispares a las conversaciones que se colocan de fondo, lo que incluye carteles que se repiten constantemente y provocan confusión, hasta que es posible acostumbrarse al ritmo lento y a la propuesta del film. Es notable la naturaleza experimental que Godard quiere implementar, tal vez

como complemento a la percepción del protagonista que busca completar un proyecto que no sabe cómo terminará. Es la visión a un paisaje del que no se sabe qué esperar y que no satisface sus aspiraciones, por lo que está en constante búsqueda del elemento que le falta a su historia, lo que contrasta con los colores saturados. (Sebastián Ventura)



Moments choisis des histoire(s) du cinéma

Francia, 2001. 84 minutos
Documental

Ha sido imposible visualizar esta obra de Godard que fue presentada en el Festival de Cannes y que cumple una doble función. Por un lado, ser una síntesis del extenso trabajo que el cineasta desarrolla en su serie de televisión *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999), pero además servir como colofón reflexivo del cúmulo de información con el que pretende abordar las historias que se suceden en torno a la experiencia cinematográfica. De más está repetir que Godard no pretende reescribir la historia del cine, sino que intenta sugerir en base a la representación, la intertextualidad y la provocación su propio esquema de pensamiento —a veces caótico e inasible— en torno a lo que él considera arte cinematográfico. Aunque, en honor a la precisión, sería más sensato hablar de lo que queda del arte cinematográfico ya que para el director suizo el cine ha muerto, aquejado quizás por su propia incapacidad de revolución. Y quizás el cine ha muerto con Godard. O Godard es quien se encargó de matarlo. (CPD)



Liberté et patrie

Suiza, 2002. 21 minutos
Cortometraje en video codirigido con Anne-Marie Miéville

Con motivo de la Exposición Nacional Suiza de 2002, Godard y Miéville realizan un nuevo ensayo cinematográfico que da cuenta de la dualidad que se establece a partir de los conceptos de libertad y patria, que se refieren a lo que se ve y a lo que se toca, a lo inmaterial y a lo material, a lo que es real y a lo que es representado. Ambas palabras foman parte del lema del cantón de Vaud, del que el realizador es oriundo. Pero el asunto resulta engañoso una vez más porque el relato opta por empezar con una mención explícita a los atentados del 11 de setiembre de 2001 y luego da paso a una pregunta de talante retórico: ¿por qué la obra del pintor Aimé Pache no forma parte de la historia del arte? La respuesta es sencilla: tal pintor no existe en la realidad, sino que forma parte de una novela escrita por Charles Ferdinand Ramuz, también de procedencia suiza. Y aquí la dualidad se manifiesta una vez más: la condición suiza de los realizadores frente a la pertenencia francesa, a la que se alude de manera constante. (CPD)



Dans le noir du temps (en Ten minutes older...)

Inglattera, Alemania y Francia, 2002. 146 minutos
Segmento en film colectivo

En el año 2002 se desarrollaron dos proyectos cinematográficos con la pretensión de reflexionar en torno al concepto del tiempo. Uno de ellos, titulado *Ten minutes older: The cello*, contó con la participación de Bernardo Bertolucci, Claire Denis, Mike Figgis, Jean-Luc Godard, Jiri Menzel, Michael Radford, Volker Schlöndorff e István Szabó. A propósito de la conversación que un hombre viejo y una mujer joven establecen en torno a la duración del cosmos, Godard presenta una serie de imágenes que reflejan últimos momentos, puntos finales inevitables para elementos que forman parte de la condición humana: el amor, la memoria, la historia. Ese final es violento en formas sexuales y sangrientas, en la carne consumida o violentada en un campo de concentración, en una guerra o en un set de alguna película pornográfica. La humillación sin límites es también pretexto para dar cuenta del fin del cine en el rostro de Anna Karina. Si Godard no se alaba a sí mismo, quién se animará a hacerlo. (CPD)



Notre musique

Francia y Suiza, 2004. 80 minutos
Con: Sarah Adler, Nade Dieu y Rony Kramer

Godard genera en esta película un sentido de lo oculto que va más allá de lo superficial, pero que no escapa de la perceptibilidad del espectador. El uso interesante que le da a las metáforas, aparte de otros elementos usados para la narrativa como lo es la separación en tres partes —infierno, purgatorio y paraíso—, brinda una nueva temática a la historia. Se usa de múltiples maneras, pero el más presente son las frases que hacen referencia con un sentido directo a lo que se menciona o se trata en el momento. Todas estas ideas hacen referencia a lo postbélico y en mayor medida al deseo del perdón y convivencia entre rivales. Si bien la película trata del Encuentro Literario

Europeo, las metáforas, con un significado cubierto por una delgada tela de narrativa poética, y la puesta en escena, que muestra un escenario posbélico, hacen referencia a otros temas: la derrota, la muerte, vivir con los enemigos en la misma tierra sin conflictos y de un mejor futuro a causa del perdón del pasado. (Edgar Viviano)



Notre musique (Jean-Luc Godard, 2004).



Prières pour Refusniks

Suiza, 2004. 10 minutos
Cortometraje

Dividida en dos partes, estas oraciones por los rechazados son dos alegatos antibélicos que Godard realiza con su particular lenguaje cinematográfico. En el primero de ellos utiliza un extracto completo de su película *Les carabiniers* (1963): el momento en el que una guerrillera leninista es fusilada por el destacamento militar en el que participan por conveniencia los dos personajes principales. La diferencia es que toda la secuencia tiene como banda sonora una canción de Léo Ferré titulada *L'oppression* (no podía ser de otra manera). De ese modo, la secuencia se resignifica como entidad propia.

En la segunda parte, un pincel dibuja dos triángulos que se superponen y forman la estrella de David, símbolo inequívoco de Israel. Sobre esta figura, aparecen imágenes de una serie de escenarios bélicos y dos mensajes que no dejan dudas: la primera reza “Berlín baila con la muerte”, en clara alusión a los horrores nazis, y la otra cobra terrible actualidad: “Jerusalén baila con la muerte”. (CPD)



Vrai faux passeport

Francia, 2006. 55 minutos
Documental

De todos los ensayos filmicos realizados por Godard, quizás este pasaporte a la verdad y a la falsedad —pero también a lo que el director considera bueno o malo— es el más entendible por su condición didáctica, pero también porque le da al espectador una mejor comprensión de las ideas que rondan el film, adecuadamente anticipadas por los clásicos recursos de textos sobre pantalla que realiza Godard. A diferencia de otras ocasiones, el director opta por permanecer en silencio y deja que los extractos filmicos que presenta, de duraciones bastante generosas, hablen sin descuidar el filo ideológico de denuncia que a estas alturas resulta reconocible. Secuencias de películas

contemporáneas como *Reservoir dogs* (Tarantino, 1992), *Scent of a woman* (Brest, 1992) o *Showgirls* (Verhoeven, 1995) se mezclan con los documentales *Il mio viaggio in Italia* (Scorsese, 1999) y *Shoah* (Lanzmann, 1985), con reportajes periodísticos y clásicos como *The great dictator* (Chaplin, 1940) y *Germania anno zero* (Rossellini, 1948). (CPD)



Reportage amateur (Maquette expo)

Francia, 2006. 47 minutos
Documental codirigido con Anne-Marie Miéville

En el año 2006, Godard es invitado para preparar una exposición de naturaleza retrospectiva, pero él aprovecha para mostrar lo que mejor sabe: relatar de manera visual distintas conexiones entre tres formas de arte (pintura, literatura y cine), a las que se añade el texto original que él se encarga de recitar de manera oral. Anne-Marie Miéville sostiene la cámara sobre una maqueta que el director ha diseñado y en el que repasa, uno por uno, cada ambiente que ha sido definido para reflejar una determinada idea: el mito, la humanidad, la cámara, las películas, el inconsciente, los bastardos, la real, el asesinato y la tumba. Jamás se aprecia el rostro del

artista pero se escucha su voz que guía al espectador por cada uno de estos ambientes diseñados hasta el mínimo detalle. Miéville indaga, elabora pesquisas, alienta y deja en evidencia ideas no cuajadas. La exposición, titulada primero *Collages de France*, se convertirá luego en *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard 1946-2006*. (CPD)



Ecce Homo

Suiza, 2006. 2 minutos
Cortometraje

Mostrado como parte de la exposición que preparó para el Centro Pompidou en el año 2006, titulada *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard 1946-2006*, Godard recupera el estilo de sus *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) y concatena una serie de imágenes e ideas que parecen no tener sentido alguno, aunque las hermana su repulsión por la guerra, la contemplación de los cadáveres y ciertas asociaciones visuales en torno a películas con temática nazi y el logo de una *major* norteamericana: la 20th Century Fox. Luego da paso a una serie de representaciones pictóricas, pero antes muestra imágenes documentales de guerra y se pregunta por la naturaleza de inicio del mito,

que en apariencia empieza con *Fantômas*, personaje llevado a la pantalla grande por Louis Feuillade en 1913, y termina con Cristo, a quien Poncio Pilatos se refiere con el vocablo que da título al video: “He aquí el hombre”. La presentación y la representación, lo visual y lo textual, lo que se mueve y lo que permanece estático. (CPD)



Journal des Réalisateurs de Jean-Luc Godard

Suiza, 2008. 4 minutos
Cortometraje

Comisionado por la RTS (Radio Television Suisse), Godard realizó otro acto de vampirismo al coger distintos fragmentos de su obra magna *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999), elaborar un *collage* visual algo anodino y sin ningún tipo de elemento cohesivo e incorporar una locución intencionadamente cansina, ahogada, casi vampírica en su estertor y en su esfuerzo de dar cuenta de distintas apreciaciones muy a tono con la filosofía del autor. A ello hay que añadir que el ratio de presentación original del producto (4:3) es modificado para que se adapte a la proporción 16:9 de la transmisión televisiva, de tal modo que el artificio se duplica

y el relato se retransforma. De este modo, lo que apreciamos es una anotación al paso de un diario que se torna cohesivo cuando se le aprecia como un todo. De otra manera, tenemos los datos aislados y sin el contexto adecuado, como si se hubiera arrancado únicamente una página de una obra total. (CPD)



Une catastrophe

Austria, 2008. 1 minuto
Cortometraje

“Una catástrofe es la primera estrofa de un poema de amor” sentencia Godard en este video de naturaleza experimental que alterna sus ya conocidos mensajes sobre pantalla (el texto es seccionado en varias partes) junto con imágenes de guerras y extractos de varias películas. Sobresale, sobre todas, algunas escenas de la épica *Bronenosets Potemkin* (Eisenstein, 1925). Lo curioso es que, en el tramo final, arremete con la secuencia de un beso entre un hombre y una mujer en cámara lenta y sobre la cual una voz lanza una letanía. Como si el horror de la guerra pudiera evitarse con un momento de acercamiento, con una caricia, con el elemento

del amor. Pero, tal como sentencia el poema, la muerte y la vida van aparejadas en el interior del ser humano, de tal modo que una parece ser condición de la otra, lo que además de paradójico resulta pernicioso para el futuro de la humanidad y de la civilización tal como la conocemos. (CPD)



Il y avait quoi (pour Éric Rohmer)

Suiza y Francia, 2010. 3 minutos
Cortometraje

Algunos días después de morir, el cineasta francés Éric Rohmer recibió un homenaje en la Cinémathèque Française. Godard recibió el encargo de elaborar un proyecto audiovisual que se proyectaría para su amigo cineasta y colega en la revista *Cahiers du Cinéma*. Decide elaborar un monólogo en *off* sobre el que aparecen una serie de nombres en pantalla que evocan los artículos que Rohmer escribió para la revista, hasta que aparece una foto del cineasta con un nombre impreso: Maurice Schérer, el verdadero nombre de Rohmer. Godard establece un soliloquio en el que intenta recordar una serie de anécdotas vividas,

pero el tiempo y la vejez operan en contra porque él mismo se desdice. Hasta que Godard aparece en el tramo final en pantalla, en primer plano, deformado por la proporción de la pantalla, que privilegia el aspecto panorámico, pero que lo muestra a él en formato cuadrado, en clásico 4:3. (CPD)

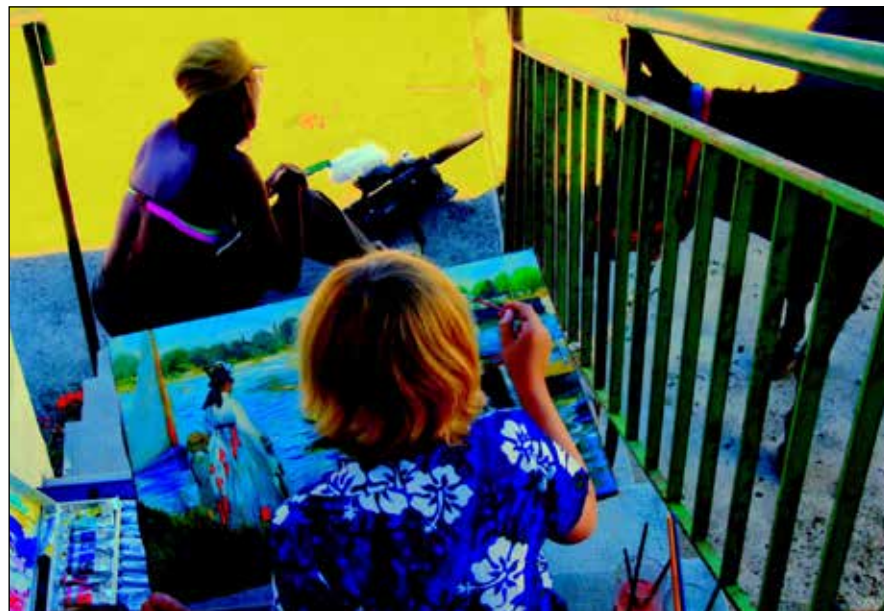


Film socialisme

Suiza y Francia, 2010. 102 minutos

Con: Jean-Marc Stehlé, Agatha Couture y Mathias Domahidy

Seis años después de *Notre musique* (2004), Godard vuelve a las andadas con un retrato que pretende dar cuenta de la decadencia de Europa, de su lugar dentro de una historia en la que la guerra, la opresión, el robo y las injusticias son parte del día a día, aunque se da maña para incorporar una reflexión en torno a algo novedoso en la retórica godardiana: los desafíos de la digitalidad y de las nuevas tecnologías. Para ello, construye un relato con tres partes muy concretas. La primera sigue las peripecias de un conjunto de personajes a bordo de un crucero de lujo que transita por los litorales de África y de Europa y sienta las bases de la película. La segunda remite a los ejercicios metacinematográficos y políticos del autor en su época más encendida, sobre todo en *Week end* (1967) y *Tout va bien* (1972). Termina el film con una reflexión que sigue los estilemas de su última etapa, con una sucesión de imágenes, textos y texturas en clave ensayo que no logra cohesionar del todo el discurso. (CPD)



Film socialisme (Jean-Luc Godard, 2010).

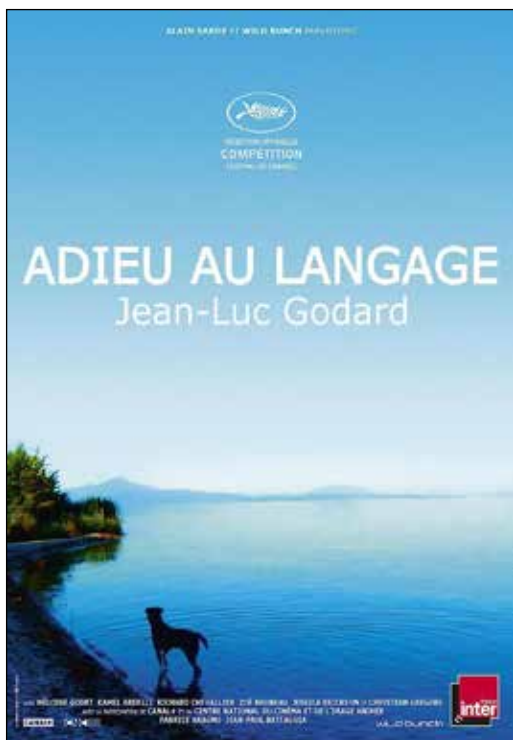


The three disasters (en 3x3D)

Francia y Portugal, 2013. 70 minutos

Documental

Los directores Peter Greenaway, Jean-Luc Godard y Edgar Pera unen fuerzas y plantean un ejercicio cinematográfico en 3D, formato que Hollywood usó para frenar la arremetida de la televisión en la década de 1950, con presencia en la década de 1980 y que brevemente reapareció a inicios del siglo XXI. En el caso de Godard, la reflexión le permite descubrir elementos visuales que luego desarrollará con profundidad en *Adieu au langage* (2014). Su contribución al largo *3x3D* se divide en tres partes, una por cada dimensión de lo que se aprecia en pantalla, lo que además le permite hacer una reflexión desde las calidades visuales y el ratio de proporción de lo que se aprecia, pero también de los números y de lo que implican, de la constitución del universo a partir del uno, del cero y de la nada. Como artificio, el 3D equivale a otro número y parece un sinsentido, así que no resulta ajeno que Godard clave los dientes en este nuevo devaneo de la construcción de la imagen fílmica. (CPD)



Adieu au langage

Suiza y Francia, 2014. 70 minutos

Con: Héloïse Godet, Kamel Abdelli y R. Chevallier

El espíritu transgresor de Jean-Luc Godard se presenta vivamente en este film. Tal como lo indica su nombre, en *Adieu au langage* el autor intenta romper las reglas cinematográficas para expresarse libremente. Se presentan dos historias que parecen no tener relación alguna, pero luego se intersectan. Por un lado, la historia de una mujer casada que entabla una relación con un hombre soltero, pero que con el tiempo resulta en una convivencia inestable. En paralelo, la vida y el viaje de un perro, que llega a la vida de la pareja. La travesía del animal sirve como metáfora a la relación que se nos presenta, la cual tiene altibajos y recorre terrenos peligrosos hasta que encuentran la paz. Cuando ambas líneas narrativas se juntan, llega la tranquilidad, hay una estabilidad en la pareja y

el perro encuentra un hogar con ellos. Sin embargo, lo que realmente destaca en la película es su apartado visual.

Más que narrar una historia, lo que se busca es crear sensaciones y transmitir confusión en el espectador. Al empezar la película, uno no se entera de lo que realmente ocurre hasta que se introducen a los personajes de ambas historias. Esta confusión resulta inevitable debido a la sucesión de escenas que no muestran relación alguna, y la sensación se intensifica cuando se distorsionan drásticamente. Lo visual se acompaña de sonidos estridentes que rompen con el silencio de las escenas anteriores y desorientan más al espectador. Los diálogos parecen exponer ideas aleatorias; no obstante, aportan a la narración de las dos historias. Estos se cortan de manera abrupta, como una forma de confirmar la ruptura del lenguaje que busca el autor. La composición de las imágenes y de los planos resulta transgresor para las técnicas tradicionales de la cinematografía convencional. Mediante la experimentación que desarrolla Godard, la historia que cuenta es opacada por el extravagante viaje audiovisual al que nos introduce. El estilo de Godard abre la mente de los espectadores y de los realizadores, quienes aprecian otras formas de hacer cine cuando se asume la libertad que este arte nos ofrece. Sin duda, *Adieu au langage* es un film difícil de comprender, pero resulta ser un aire fresco. (Álvaro Shimabukuro)



Adieu au langage
(Jean-Luc Godard, 2014).



Khan Khanne

Francia, 2014. 9 minutos
Cortometraje

En el año 2014, Godard fue invitado al Festival de Cannes para presentar su film *Adieu au langage*, pero se disculpó con un video de 9 minutos al que califica como un vals —al ritmo de Leonard Cohen—, aunque también indica de manera muy irónica que se trata de su mejor película. Agradece, pero señala que él no forma parte de los mecanismos de distribución tradicional de películas desde hace muchos años, por lo que tampoco pertenece a los espacios que se le asignan como cineasta, como autor o como artesano que prepara películas. A pesar de ello, aprovecha para volver sobre algunos temas que le interesan: la guerra, la política y la condición metafísica, pero también la vejez y la proximidad del final y de la muerte. Para ello, aprovecha secuencias de algunas de sus películas: *Changer d'image - Lettre à la bien-aimée* (1982), *King Lear* (1987), *Puissance de la parole* (1988) o *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991). (CPD)



Le pont des soupirs (en Les ponts de Sarajevo)

France, Bosnia y Herzegovina, Suiza, Italia, Portugal, Bulgaria y Alemania, 2014. 114 minutos

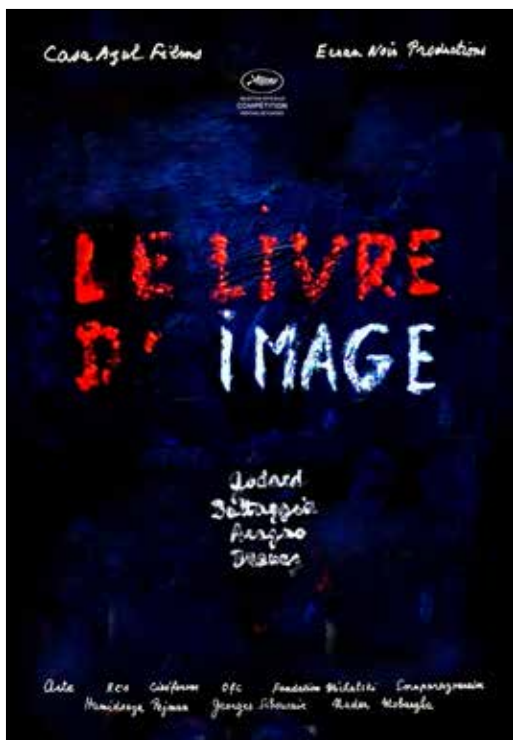
Como parte del film colectivo *Les ponts de Sarajevo*, Godard recicla un par de obras anteriores suyas — *Ecce Homo* (2006) y *Je vous salue, Sarajevo* (1993)— y añade una reflexión en torno a la naturaleza de la fotografía y a la labor de los corresponsales de guerra, a la que titula *Le pont des soupirs*. En medio de las atrocidades de los conflictos bélicos, la labor de los fotoperiodistas no es vista con mucha simpatía por Godard. Anteriormente ya había sido crítico con este ejercicio en *Vrai faux passeport* (2006), pero en esta oportunidad los comentarios son más cizañosos y exploran esa aparente frialdad de quienes hacen dinero con las imágenes que reflejan el sufrimiento y la miseria de los otros. Como elemento de comunicación, la fotografía y la imagen establecen puentes entre lo real y lo que se representa, el eslabón que permite que el otro perciba y vea. En cierto modo, la reflexión ensayística del autor explora nuevamente estos terrenos que le resultan afines. (CPD)



Remerciements de JLG à son Prix d'honneur...

Suiza, 2015. 5 minutos
Cortometraje

A sus 85 años, Godard era merecedor de un premio especial en el festival de cine de su país natal. Aunque viviría algunos años más, la salud del director de nacionalidad suiza no era la mejor, por lo que no pudo asistir a la ceremonia. Sin embargo, envió un video de cinco minutos en el que primero se aprecia su sombra que camina, hasta que abre la puerta de su casa e ingresa en ella, sombrero y bastón en manos. Godard cojea, pero no queda claro si es parte de la propia impostación que pretende o es que de verdad el tiempo ha sido inmisericorde. Jadea y se cae. Desde el piso, deja una cosa muy clara: resulta extraño que los suizos le den un premio a él si es que en Suiza no existe el cine. Verdad dolorosa. Matiza el tema: por supuesto que hay películas suizas, como las hay finlandesas o africanas. Pero el cine es otra cosa, aunque no se anima a establecer una definición. Tras ello, fuma un puro sentado tras su mesa y lanza ideas al viento en su ya conocido estilo. (CPD)



Le livre d'Image

Suiza y Francia, 2018. 88 minutos
Documental

Le livre d'Image es el último largometraje de Jean-Luc Godard. ¿Se despidió del cine de forma gloriosa? ¿Es una película que quedará en un altar? Es difícil responder a estas preguntas, sobre todo cuando no existe una idea clara de lo que sucede durante la hora y media de película. Godard nos guía en un viaje de imágenes y secuencias cinematográficas que se presentan a lo largo de la historia del cine. Estas imágenes se muestran saturadas, acompañadas de diálogos del director. Godard conduce con sus palabras los pensamientos que tiene acerca de los problemas sociales que suceden en nuestro día cotidiano.

Guerra, sufrimientos amorosos y llantos son las imágenes que más priman en este viaje por la mente del francés. ¿Tienen alguna conexión entre ellas?

El sufrimiento es la palabra más coherente que define esta mezcla de imágenes. Los problemas de la guerra parecen ser los más impactantes de la película. Por momentos existe una relación entre frases que se escuchan junto a la imagen presentada. Sin embargo, a veces las palabras tienen un sentido que dista de la imagen. En la variedad de secuencias y colores existe un intento de descifrar lo que se ve en pantalla. Tanto es así, que la voz de Godard pasa desapercibida por pequeños momentos, aunque otorga una vibra de tensión. No es una voz que se siente suave, sino una voz cansada a la que le cuesta hablar y se genera por momentos algo de sinsentido.

El hecho de que las secuencias procedan de diferentes películas y algunas no presenten temas en común, hace que la película resulte bastante extraña. Pero lo más raro son los cortes exagerados del audio y de la imagen. Al no ser una historia, la gran pregunta es si este proyecto deja alguna enseñanza. Resulta complicado comentar los sentimientos y expresiones que se sienten al ver esta película, ya que no puede asociarse con algo antes visto.

Nosotros como espectadores somos lo último en lo que pensó Godard cuando hizo este film. Parece que únicamente se preocupó por disfrutar cada segundo realizado. Esta película está hecha de una forma que sólo el director puede entender a la perfección: sólo él conoce cada idea presentada y el sentido que guarda cada una de ellas. Tal vez sabía que se trataba de su última obra, su último esfuerzo por hacer lo que más sabe, lo que puede sentirse claramente en el deterioro de su voz. (Mateo Silva)



Le livre d'Image
(Jean-Luc Godard, 2018).



Spot of the 22nd Ji.hlava IDFF

Suiza, 2018. 1 minuto
Spot publicitario

La instantaneidad: el gran mal de nuestros tiempos. Un millón de imágenes en un único segundo. La imposibilidad de detenernos un instante en la contemplación, ya sea de la palabra dicha o de la representación visual. Y todo al alcance de la mano: en un aparato plástico rectangular que cabe en nuestro bolsillo y en el que el mundo se despliega. Con motivo de la edición número 27 del Ji.hlava International Documentary Film Festival, Jean-Luc Godard es comisionado para elaborar el *spot* respectivo. Se trata de la última obra audiovisual que el director filmó en vida: un único plano secuencia de su mano sobre el celular mien-

tras en pantalla se aprecian una serie de imágenes, algunas de las cuales resultan ser reconocibles de sus últimos dos largometrajes —*Adieu au langage* (2014) y *Le livre d'image* (2018)— y otras anticipan lo que se verá en el póstumo *Film annonce du film qui n'existera jamais: 'Drôles de guerres'* (2023). (CPD)



Film annonce du film qui n'existera jamais...

Francia y Suiza, 2023. 20 minutos
Cortometraje

Antes de su muerte, Godard realizó algunas anotaciones para una película que estaba preparando, lo que indica que el autor no había bajado los brazos tras *Le livre d'image* (2018). Sin embargo, no pudo completar este proyecto porque decidió terminar voluntariamente con su vida antes. El conjunto de datos acumulados, la gran mayoría anotaciones de puño y letra, fueron compilados y presentados como un cortometraje de 20 minutos en el Festival de Cannes del año 2023. Aunque el tráiler permite dar indicios de la naturaleza de la obra, su estreno tan reciente no ha permitido apreciar la película

por completo. Las reseñas indican que el montaje estuvo a cargo de Fabrice Aragno, colaborador habitual del cineasta desde el año 2002, y que el relato toma como base la novela *Faux passeports*, del poeta surrealista de origen belga Charles Plisnier.



Film annonce du film qui n'existera jamais: 'Drôles de guerres' (Jean-Luc Godard, 2023).

Indicios de no existencia

La filmografía de Godard es vasta e incluye trabajos que, en ocasiones, se insertan más en los linderos del vanguardismo que en el relato tradicional cinematográfico. A ello hay que añadir la diversidad de formatos en los que el autor suizo trabajó: cine, televisión, publicidad, *spots*, reportajes y ensayos filmicos, pero también instalaciones y otras particularidad artísticas. En vista de ello, ha resultado imposible conseguir algunas pocas obras que forman parte de la filmografía de Godard o que aparecen listadas en algunas bases de datos. Son dos en particular:

- *Reportage sur Orly*. Este cortometraje documental fue aparentemente filmado en 1964, pero algunos dudan de su existencia.
- *Sauve la vie (qui peut)*. Documental de 102 minutos que data del año 1981 y que se sumaría a las distintas relecturas de la película *Sauve qui peut (la vie)* (1981). Como hemos visto, este retorno a la narración godardiana clásica fue aprovechada por el director para la elaboración de un ensayo filmico —*Quelques remarques sur la réalisation et la production du film 'Sauve qui peut (la vie)'* (1979)—, un especial de televisión —*Voyage à travers un film: Sauve qui peut - la vie* (1981)— y un tráiler.