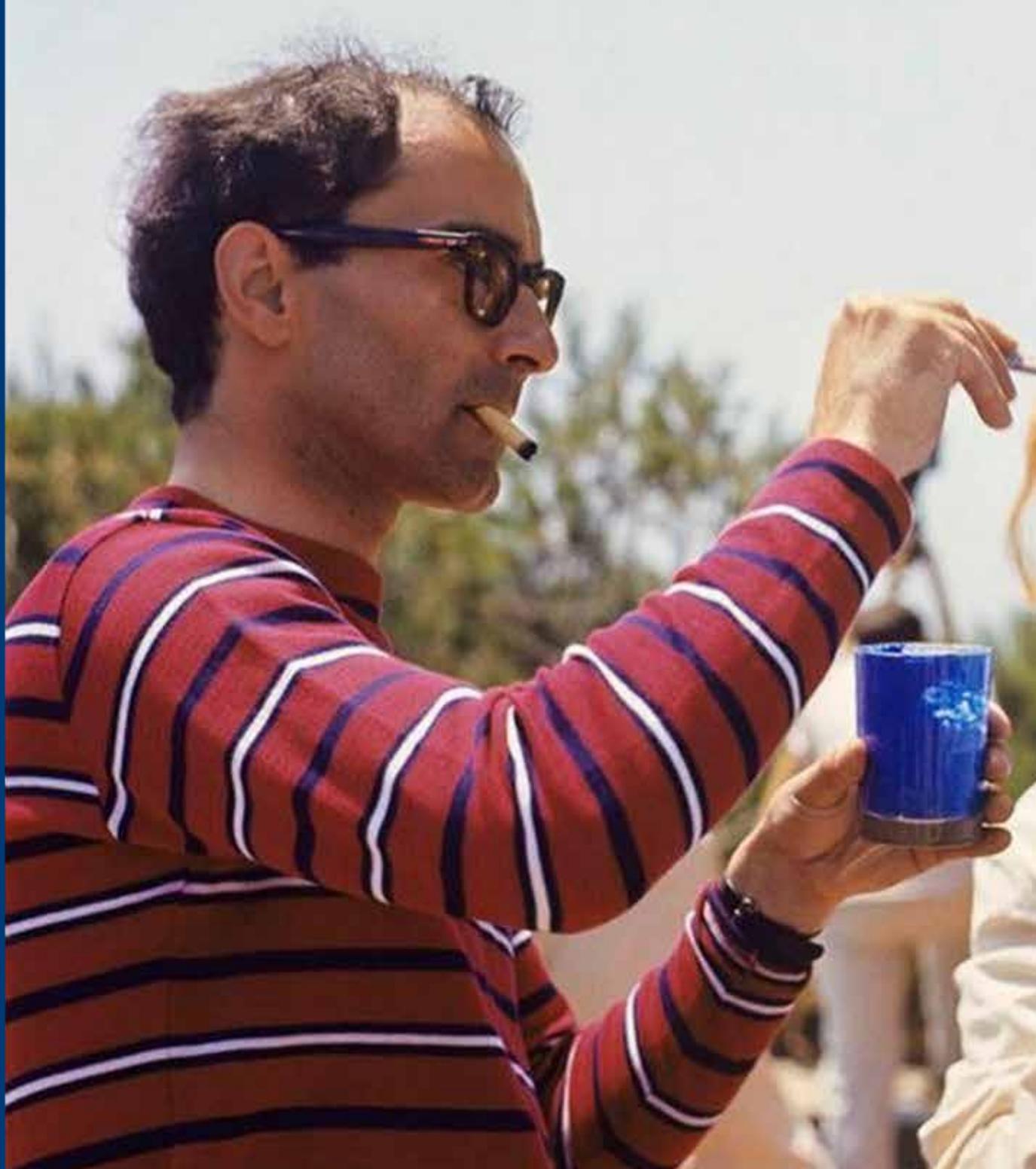


# Godard:

## ITINERARIO CRE

AMANECE ★



# pistas para un CINEMATÓGRAFO IN-SÓLITO

A través de una obra que abarcó más de seis décadas y diversas propuestas cinematográficas, Jean-Luc Godard logró convertirse en un autor influyente que marcó una época en la historia del cine. Acá un detallado y extenso repaso por sus diversas etapas como artista, así como por sus colaboradores, aspiraciones y métodos.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

Llegó la hora, tras el fin de su vida, de hacer una evaluación definitiva de la obra de Godard? Seguramente, no, pues para eso se requiere una mayor distancia temporal. Sin embargo, el recorrido de casi setenta años en los que siempre dio de qué hablar, para bien o para mal, permite establecer algunos puntos nodales. Algunas pistas que nos permitan aproximarnos a un universo fílmico sin precedentes ni epígonos en la historia del cine. El itinerario, hay que decirlo, no empezó estrictamente hablando con su primer largometraje ni con sus cortos previos, sino con su actividad en la revista *Cahiers du cinéma*. Y, probablemente, no haya terminado con su fallecimiento, pues tal vez nadie mejor que Godard haya dado cuenta de la inconclusión de las obras fílmicas vistas individualmente o en conjunto. No porque no culminara, a la manera de Welles, los procesos de rodaje y posproducción, sino porque la entraña misma de los filmes de Godard estaba abocada a un cierto inacabamiento narrativo o diegético. Eso porque se propuso una carrera de cineasta abierta permanentemente a los tanteos, a las búsquedas, a los cambios, y en la que no solo se filtró —y cómo— el aire de los tiempos, sino también las formas en que Godard asumió comprometerse con la evolución de la materia audiovisual sin olvidar esa línea genealógica que nunca descuidó, pero que se hizo patente de modo concluyente en *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, 1998).

#### **La irrupción de *Sin aliento* y el inacabamiento narrativo**

*Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960) no es el título más “radical” de los primeros tiempos de la nueva ola y, visto ahora, puede parecer casi un relato en el límite de la tradición clásica, si no fuese por sus saltos y discontinuidades narrativas. Pero la línea argumental, de clara filiación en la veta del *film noir*, se mantiene incólume en el seguimiento del robo y asesinato cometidos por Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) y el romance con traición final que sostiene con la vendedora americana de diarios que interpreta Jean Seberg. Lo

que atrapa fácilmente en la primera incursión de Godard en el largometraje es el dinamismo, la desenvoltura, la amoralidad y el peculiar sentido del humor que se muestran en primer término, mientras que las notas graves se ocultan o se morigeran. Este contrapunto entre la ligereza y la gravedad va a permanecer hasta *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965), aunque no de la misma manera. La ligereza predomina en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961), *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, 1963), *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) y *Pierrot*. Las notas graves son más considerables en *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, 1963), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) y *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964).

Con todo, el estreno de *Sin aliento* fue en su momento muy polémico, con entusiasmos a su favor y diatribas en contra que aluden con frecuencia a los supuestos errores o fallos “técnicos”. Supuestos errores que se convierten para algunos en un muestrario de un realizador incompetente, sin calibrar el sentido de esas alteraciones a las normas en las primeras películas de Godard. Las filias y las fobias van a acompañar la carrera de Godard más que la de otros realizadores polémicos.

¿Dónde y cuándo empezó el inacabamiento narrativo? Sabemos que el metraje filmado por Godard en *Sin aliento* superó ampliamente la previsión del tiempo

**Foto:**  
*Sin aliento*



Fuente: IMDb



concebido para la película, tal como lo señala Colin MacCabe (2005, p. 141), pero no es que los cortes produjeran arbitrariamente los *jump cuts*. La modalidad de *jump cuts* (rupturas de eje o saltos bruscos de la continuidad espacial) no fue un invento de Godard, pero en su primera película adquiere una importancia que antes no había sido calibrada de la misma manera. Sin embargo, no es que siempre se mantuviera ese procedimiento, pues el montaje de sus películas varió de una a otra y el dinamismo y la profusión de *jump cuts*, propios de *Sin aliento*, solo se repite en *Pierrot el loco*. En las otras películas de los años sesenta, el *jump cut* funciona de otra manera, a través de elipsis al interior de las escenas (en *Una mujer casada*, por ejemplo) o en el paso de una escena a otra, como ocurre con el diseño episódico de *Los carabineros* o de *Vivir su vida*.

De cualquier modo, no son solo los saltos o hiatos narrativos los que apuntan al inacabamiento, sino que la propia construcción abona a su inconclusión y no precisamente porque las películas tengan un final abierto, que no lo tienen, pues hay una clausura de los relatos, habitualmente, con muertes finales (*Sin aliento*, *Vivir su vida*, *El desprecio*, *Pierrot el loco*, etcétera) o con señales de cierre. El inacabamiento se revela en eso que podemos llamar filmes fraccionados o fragmentados: por el modo peculiar de encadenar los planos al interior de las escenas y de hacerlo con

**Foto:**  
*Una mujer es una mujer*

la sucesión de las mismas escenas; por la incorporación creciente de textos, fotografías, pinturas que “interrumpen” la circulación “normal” de la acción o el flujo diegético; por esos marcadores de separación que pueden ser los “cuadros” en que se divide *Vivir su vida* o los textos verbales del narrador (o narradores) en *Pierrot el loco*; y por los mismos hiatos o vacíos que forman parte constitutiva de esas películas.

### **Godard, Belmondo y Anna Karina: los primeros años**

Fiel a los orígenes de la nueva ola, Godard prefirió actores jóvenes y poco conocidos. A la danesa Anna Karina la convirtió en la protagonista de siete de sus películas, además de su mujer hasta 1966. Si bien Karina fue una creación de Godard, también ella contribuyó con sus propios recursos, los que hizo evidentes en *Una mujer es una mujer*, *Vivir su vida*, *Banda aparte* o *Pierrot el loco*. Jean-Paul Belmondo no era un recién llegado cuando asumió el rol de Michel Poiccard en *Sin aliento*, pero no cabe duda de que fue el protagónico del primer filme de Godard el que lo convierte en una figura expectante del cine francés. Los lauros no aumentaron



Fuente: IMDb

mucho para Belmondo en *Una mujer es una mujer*, pero el regreso al universo de Godard con *Pierrot el loco* le permitió no solo la mejor de sus participaciones en una cinta del cineasta franco-suizo, sino el diseño de uno de los personajes más icónicos del cine francés de todos los tiempos. Por cierto, en 1965, cuando filma *Pierrot el loco*, luego de cuatro años fuera del universo de Godard, Belmondo era una de las primeras cartas de la industria francesa a la que había accedido desde los predios del cine de autor. Antes de *Sin aliento* (o muy poco después) había trabajado bajo las órdenes de Marcel Carné en *Los tramposos* (*Les Tricheurs*, 1958); en el corto de Godard, *Charlotte et son Jules*; en *Moderato cantábile* (1960), de Peter Brook; *Dos mujeres* (*La ciociara*, 1960), de Vittorio De Sica; *Un cura* (*Leon Morin, Prêtre*, 1961) y *El guardaespaldas* (*L'Ainé des Ferchaux*, 1963), ambas de Jean-Pierre Melville. Pero vienen enseguida los sucesos de *Cartouche* (Philippe de Broca, 1962), *Un mono en invierno* (*Un singe en hiver*, Henri Verneuil, 1962), *El hombre de Río* (*L'Homme de Rio*, Phillippe de Broca, 1964) y *Cien mil dólares al sol* (*Cent Mille Dollars au soleil*, Henri Verneuil, 1964), en los que Belmondo se convierte en uno de los nombres más internacionales de la cinematografía francesa. Todo lo cual, por cierto, no le quita un ápice de la fisonomía godardiana que despliega en *Pierrot el loco*, en el que incorpora los lados acrobáticos de sus películas de aventuras o criminales, no obstante, integrados de manera natural

**Foto:**  
Pierrot  
el loco

en los cauces del relato que enhebra el décimo largo de Godard.

Mencioné antes la palabra *participación* y quisiera volver sobre ella para señalar un atributo propio de la estética godardiana en el rubro de la dirección de actores. Es verdad que la denominación de *participación* o *intervención actoral*, en vez de *interpretación*, les cabe a muchos filmes de la nueva ola o de los nuevos cines en general, incluidos los de años recientes. El minimalismo interpretativo tiene mucho de eso, pero alcanza un matiz propio en las películas de Godard, tanto las de los años sesenta como las que dirigió después de las experiencias con el grupo Dziga Vertov, hasta llegar casi a la extenuación en sus últimas películas, donde esa nota está casi llevada al grado mínimo de aplicación, casi a su borrado. La *participación actoral* godardiana se enmarca entre la dejadez y la laxitud corporal, gestual y verbal (Eddie Constantine, en el corto *La pereza* [*La Paresse*, 1962], llevó al extremo ese atributo interpretativo en los primeros años sesenta<sup>1</sup>), y el lado *performático* en el que se combinan espontaneidad, soltura, desparpajo. Como contraste o como integración en un solo rol, se genera allí esa impresión un tanto desafinada o crujiente que permite identificar desempeños de los actores en los filmes del autor. Anna Karina es un buen ejemplo de ello. Véase su rostro en los planos de duración relativamente prolongada en los que Godard deja libre a la actriz para hacer algún mohín o alguna reacción imprevista.

<sup>1</sup> En el largo *Los siete pecados capitales* (*Les Sept Péchés capitaux*, 1962), a cargo de siete directores que se van haciendo cargo por separado de los respectivos pecados.

### La dimensión política creciente hasta *La Chinoise* y *Week-end*

A partir de *Pierrot el loco*, las referencias a la guerra de intervención norteamericana en Vietnam, al imperialismo norteamericano y a otras circunstancias de la situación política internacional se van haciendo recurrentes. Con *Pierrot* se adelanta el cierre del lado "americano" de las cintas de Godard, como si esa herencia hubiese sido ya procesada, y se abre a una línea de expresión desgajada de cualquier componente de género, por más reelaborado que pudiese estar. Ese pie en el clasicismo que Godard aún mantenía va siendo sustituido por un abordaje distinto, aunque *Made in USA* (1966) sea el título que marca propiamente la clausura del reprocesamiento de los géneros norteamericanos que el autor venía pergeñando desde *Sin aliento*.

Asimismo, el lado juguetón que se exhibió hasta *Pierrot*, sin menoscabo de las aristas trágicas y nihilistas, se ve atenuado en *Masculino, Femenino* (*Masculin Féminin*, 1966), *Made in USA*, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967). Hasta que se llega a *La Chinoise* (1967) y *Week-end* (1967), que son ya relatos en los que la dimensión política se acentúa, de manera más ostensible en la primera y más metafórica en *Week-end*. Sin embargo, esa vena "travesía" de Godard que no había sido anulada

en sus tres películas previas, tampoco lo fue en *La Chinoise* y en *Week-end*, en que las aristas burlescas y casi paródicas están presentes. Vistas "literalmente", *La Chinoise* puede entenderse como una exaltación del libro rojo y de la prédica maoísta en un grupo de militantes parisinos de buena familia; mientras que *Week-end*, como el retrato de la destrucción al que se van sometiendo las víctimas de un prolongado embotellamiento en la autopista cercana a París. Que es, a su modo, una variante al aire libre del encierro destructor de *El ángel exterminador* (1962), de Buñuel. Empero, no faltan, ni en una ni en la otra, los filis risibles: en una, ligados a la disciplina fanática con que se ejerce el aprendizaje revolucionario, y, en la otra, a las incidencias singulares e insólitas que van ocurriendo en la obligada congestión vehicular.

### La radicalización de Godard y el grupo Dziga Vertov

No es tan común apreciar el cambio de rumbo en la obra de directores de cine debido a los procesos políticos. El de Godard es uno de los casos más notorios.

Foto:  
*La Chinoise*



Fuente: FilmAffinity

A despecho del derechismo que se les atribuyó a los integrantes de la *Rive Droite* de la nueva ola (más que derechismo lo que había era una posición entre liberal y anárquica), Godard se fue inclinando más que ningún otro a posiciones radicales de izquierda. Lo hizo desde *Pierrot el loco*, pero eso se acentuó en *La Chinoise* y, luego, se extremó en la formación del grupo Dziga Vertov. En este proceso de cambio, concurren varios factores contextuales: las guerras en el sudeste asiático (primero, la de Indochina, la antigua colonia francesa; luego, la de Vietnam) y en Argelia, el debilitamiento de la cuarta república francesa que se había iniciado después de la segunda guerra, y los movimientos de protesta que culminan en el levantamiento de mayo de 1968, que para Godard y el mundo del cine estuvieron precedidos por la destitución de Henri Langlois como director de la Cinémathèque. También la radicalización ideológica que se manifiesta en la intelectualidad y la juventud universitaria parisinas, y que se expresa en la evolución del pensamiento de Jean-Paul Sartre y en los postulados “científicos” del materialismo dialéctico de Louis Althusser, así como en el giro al maoísmo que, de manera inesperada en un país de la Europa tradicional, abrazó una parte del medio ilustrado francés.

Godard pasó, entonces, por un proceso de “conversión”, según el cual, el trabajo de creación fílmica era un trabajo compartido y la realización, una tarea militante. Es decir, se produce allí un corte, una ruptura con el Godard previo, aun cuando permanecen ciertos signos distintivos de la estética godardiana en el tratamiento de la imagen y en las conexiones del montaje, fundamentales en la obra de Godard, a diferencia de sus colegas provenientes de *Cahiers du cinéma*, para quienes el montaje no tenía el mismo grado de incidencia en la creación fílmica. De cualquier modo, se produce un cambio radical que no experimenta ninguno de sus colegas de la nueva ola. En tal sentido, una vez más, Godard fue extremo en sus formulaciones, antes estéticas y ahora político-estéticas.

El cine político de Godard no tuvo casi punto de comparación con ningún otro, porque se formuló desde postulados ajenos al de la utilidad o servicio. Se concibió, en principio, como una formalización distinta de aquellas en las que predominaban, sin más, las consignas, los puños en alto o *El Libro Rojo* de Mao Tse Tung en las manos o exhibiéndose todo el tiempo. Esa producción hizo que la dimensión política pasara por el filtro de una elaboración estética de ruptura y vanguardista. Ese es el concepto que rigió: despojar a las películas, o a las propuestas audiovisuales, de los cánones que rigen los filmes, inclusive de los que antes había hecho Godard. Era una propuesta de un cine materialista inspirado, en parte, en la teorización brechtiana del drama (del teatro épico), así como en el concepto de deconstrucción<sup>2</sup>, en ese entonces, defendido por los redactores de publicaciones como *Cahiers du cinéma* (en su etapa más radicalizada a la manera de Godard) y *Cinétiq*, asociada al grupo Tel Quel.

<sup>2</sup> Simplificando un poco, se entiende la deconstrucción fílmica como la puesta en evidencia de los mecanismos de la ilusión que suelen activar no solo las historias narradas, sino los procedimientos y usos del lenguaje cinematográfico tradicional, lo que Noël Burch llamó el modo de representación institucional.



Fuente: IMDb

Para nada didácticos ni aleccionadores, los filmes del grupo Dziga Vertov rechazaron la autoría individual (aunque, por cierto, no pudieron evitar las marcas godardianas) y se escudaron en el trabajo de equipo que, no obstante, tuvo dos figuras muy notorias, además de Godard, que fueron las de Jean-Pierre Gorin y Jean-Henri Roger, los teóricos maoístas del grupo que pugnaron por hacer más presentes los signos revolucionarios. Era una apuesta a favor de una comunicación distinta con un público que, desde un inicio, se mostró como escaso y, más



bien, próximo a sectores estudiantiles e intelectuales, y no a los segmentos obreros y proletarios, para quienes los filmes del grupo Dziga Vertov resultaban áridos e incomprensibles. En esa apuesta teórica, desempeñó un rol muy importante la búsqueda de la asincronía entre la imagen y el sonido al intentar potenciar este último destacando su autonomía, su desconexión directa con la imagen, así como las discontinuidades del montaje. Esta es una propuesta que ya tenía antecedentes en la obra godardiana y que tendrá una continuación a partir de *Salve*

**Foto:** *Salve quien pueda, la vida*

*quien pueda, la vida* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980), que pone en evidencia, por ejemplo, el artificio de la música extradiegética.

#### **La vuelta a la ficción de autor con *Todo va bien***

*Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972) es una suerte de sacudón en el periodo maoísta de Godard. No es la única película con actores conocidos hecha junto con Jean-Pierre Gorin, pues allí están *Le Gai Savoir* (1969), con Juliet Berto y Jean-Pierre Leaud, y *Le Vent d'est* (1970), con Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Glauber Rocha y Marco Ferreri, entre otros. Pero estas dos son totalmente ajenas a la figuración interpretativa, más aún *Le Vent d'est*, donde esos actores se limitan a hacer breves apariciones.



En *Todo va bien*, filmada en el interior de una fábrica, Yves Montand, Jane Fonda y Vittorio Caprioli, como director de la fábrica, poseen un desempeño cercano al de las películas finales del Godard premaoísta y no pueden desprenderse del aura estelar en el que los había situado su experiencia y su imagen filmicas. Y, además, por más política y clasista que quiera ser, en *Todo va bien* la propuesta estética adquiere un mayor grado de articulación y de capacidad de comunicación. Es, comparativamente, menos árida, fría o distante que cualquier otro de los emprendimientos del grupo Dziga Vertov y tuvo una difusión internacional que, por limitada que fuese, permitió que ese filme resultara finalmente el más conocido de la etapa militante de Godard.

En el curso de esta etapa en que Godard estuvo apartado de la producción hecha para las salas, y luego de la excepción parcial de *Todo va bien*, fue cobrando relevancia el trabajo con el video analógico, así como el rol que desempeña en sus proyectos Anne-Marie Miéville, colaboradora y luego ocasionalmente codirectora, además de realizadora de sus propias películas muy marcadas por el vínculo creativo con Godard, luego de la disolución del grupo Dziga Vertov. A Miéville se le atribuye

**Foto:**  
*Toda va bien*

la influencia decisiva para la vuelta de Godard a la realización "profesional" que se reactivó en *Salve quien pueda, la vida* y en buena medida la coautoría de las obras que a continuación emprende el autor franco-suizo.

#### **De *Salve quien pueda, la vida* hasta *Nouvelle Vague*: la vuelta a la centralidad del autor**

Con *Salve quien pueda, la vida* se inicia una tercera etapa en la carrera de Godard, ya desprendido de la carga ideológica de su obra de los años setenta, pero no al extremo de excluirla por completo. Lo que en esta etapa se pone en evidencia es la continuación del trabajo de quien puso en entredicho en su primera etapa las convenciones del relato fílmico tradicional, con el importante añadido de una elaboración que marca diferencias con las de su primera etapa. De un modo distinto, Godard vuelve a poner sobre el tapete motivos presentes en sus filmes *sesentistas*: las dificultades de las relaciones de pareja, el erotismo, la sociedad de consumo, la muerte, pero también los peculiares desempeños actorales, las elipsis narrativas, el inacabamiento como programa.

*Salve quien pueda* se conecta con *Sin aliento*, sin tener coincidencias argumentales, en el tono desenfadado que apenas si oculta precariamente el trasfondo angustiado. Ya en la época del estreno de este filme de 1980, Godard declaró más de una vez que era "su segunda primera película" (MacCabe, 2005, p. 288). Y hay que entenderlo como una vuelta tanto a una producción destinada a las salas comerciales (que, en el caso de Godard, serán con frecuencia salas de arte, finalmente también comerciales) como el regreso a la centralidad del autor, esa que durante

una docena de años estuvo neutralizada en los proyectos en que participó.

El británico Colin MacCabe, biógrafo y uno de los grandes estudiosos de la obra de Godard señaló lo siguiente:

En las películas anteriores al 68, Godard había sido predominantemente un realizador urbano. Si el mar y el cielo habían iluminado *El desprecio* y *Pierrot le fou*, el campo, si bien aparecía en títulos como *Les carabiniers* y *Week-end*, lo hacía como un territorio ajeno. *Salve quien pueda* es un himno a la hermosa campiña suiza a la que él acababa de regresar, a la campiña de su infancia<sup>3</sup>.  
(2005, p. 288)

Esta tercera etapa comprende varios de los mejores títulos de la filmografía de Godard: además de *Salve quien pueda*, están *Pasión* (*Passion*, 1982), *Nombre: Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1985), *Cuida tu derecha* (*Soigne ta droite*, 1987) y *Nouvelle Vague* (1990). Todos ellos filmados con un presupuesto mayor, lo que no sucede con los trabajos posteriores, hechos con recursos bastante más limitados. ¿Qué es lo que sobresale en estos títulos? Por lo pronto, un tratamiento visual que se alimenta en términos de luz y de color de diversas fuentes pictóricas, como no lo había hecho antes, pero sin ceder un ápice al *decorativismo*. También, un clima intimista muy decantado, así como una acentuación de la presencia de la anatomía humana y de las texturas físicas. Estamos ante un Godard más corporal y táctil, y, a la vez, “reposado” y concentrado, como se puede ver, incluso, en su participación actuarial en *Nombre: Carmen* y en *Cuida tu derecha*.

### El Godard ensayista

Aunque ya se advierte desde sus primeros tiempos ese lado digresivo que constantemente se inserta o se introduce en el flujo narrativo de sus ficciones, aludiendo a referentes literarios o artísticos, reflexiones filosóficas o referencias políticas, el que no desaparece, pero se neutraliza bastante en los años setenta donde la materia política se hace central, es en los ochenta en que

<sup>3</sup> En términos de Philippe Dubois: “De *Sauve que peu* (*la vie*) a *Nouvelle vague* ya no es tanto un asunto de citas y referencias... que una cuestión dada vuelta, planteada de y en el interior del cine mismo; ya no tanto 'qué hay de cinematográfico en la pintura' sino 'qué hay de pictórico en el cine'... la pintura se transforma en un efecto del *film*, un caso de figura orgánica, el resultado de un tratamiento visual del dispositivo cinematográfico” (2001, p. 110).

LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS DE LA CARRERA DE GODARD SIGNIFICARON UN NUEVO GIRO, AUNQUE NO INESPERADO, PORQUE YA SE APUNTABA MUY CLARAMENTE EN SU PRODUCCIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA, TANTO EN LOS TRABAJOS DE MAYOR DURACIÓN COMO EN SUS CORTOS. ENCONTRAMOS, EN ESTA ÚLTIMA ETAPA DE PRESUPUESTOS MENOS HOLGADOS Y DE ESCASA PARTICIPACIÓN DE INTÉRPRETES CONOCIDOS, UNA PRESENCIA MÁS NOTORIA DEL VIDEO DIGITAL Y LA EXPLORACIÓN DE SUS POSIBILIDADES.

reaparece, incluso bajo la forma de la incorporación del mismo Godard en persona o en el mediometrage hecho para la televisión, *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine* (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986). Desde muy temprano, Godard había confesado su admiración por el autor de *Ensayos*, el francés Michel de Montaigne, que en el paso de los siglos xv al xvi le dio forma a la modalidad literaria del ensayo<sup>4</sup>. En los noventa, las aristas ensayísticas ya no son digresiones, incisos, paréntesis o citas de pie de página, sino parte fundamental de la materia narrativa. Y es aquí donde la dimensión ensayística, o mejor poético-ensayística del autor franco-suizo, se torna central. Es verdad que cuando se da cuenta de un cine ensayístico parece hacerse alusión a un cine de *prosa* entendido como desprendido de cualquier tipo de gala, adorno o, en el mejor de los casos, efluvio o emanación audiovisual. Muchos documentales de carácter informativo-reflexivo concebidos para la televisión, y ahora también para las plataformas del *streaming*, exhiben ese atributo. Pero en el caso de buena parte de los creadores cinematográficos que se han planteado una obra *cinensayística*, la dimensión poética está totalmente ligada a la ensayística, porque depende del modo en que está construida.

Por lo pronto, Godard no hizo nunca documentales en el sentido ortodoxo en que estos se entienden ni siquiera durante sus vínculos con Gorin y el grupo Dziga Vertov. No pueden considerarse como documentales a *Historia(s) del cine*, que culmina en 1998, ni a *El libro de imágenes* (*Le Livre d'image*, 2018), su último

<sup>4</sup> El ensayo cinematográfico no es, desde luego, una versión en imágenes del ensayo escrito. Es otra cosa. Un acercamiento reflexivo en torno a asuntos muy variados (incluso personales) haciendo uso de diversos dispositivos: desde la entrevista a la voz en *off*, del material de archivo a las incursiones ficcionales, etcétera. Constituye una línea de la gran matriz del documental, pero suele ser una modalidad de manifiesto hibridismo fílmico.

largometraje. Estas dos últimas son obras capitales en su filmografía y, sobre todo, la primera, de una duración de ocho horas. Se sostiene que, desde fines de los ochenta hasta casi el fin de siglo, el interés de Godard se centró en *Historia(s) del cine* (una miniserie de televisión ya referida y hecha entre 1989 y 1998), que es, a su modo, un filme autobiográfico sin serlo, porque allí se plasma su relación con el cine y con el mundo, pero no en capítulos de temporalidad continua ni en la reconstrucción con actores. Godard selecciona imágenes de numerosas películas que contaron en su vida, en su formación, en sus gustos y en sus preocupaciones asociadas con otras imágenes y reflexiones, todo desde su propia voz, que establecen conexiones con situaciones, etapas, exponentes del arte y otros motivos desperdigados a lo largo del siglo XX.

*Historia(s) del cine* no es un álbum cronológico ni una antología personal, es una exploración subjetiva articulada en ocho partes que se subtítulan sucesivamente: “Todas las historias” (Toute les histoires), “Una sola historia” (Une histoire seule), “Sólo el cine” (Seul le cinéma), “Belleza fatal” (Fatale beauté), “La moneda de lo absoluto” (La Monnaie de l’absolu), “Una ola nueva” (Une vague nouvelle), “El control del universo” (Le Contrôle de l’univers) y “Los signos entre nosotros” (Les Signes parmi nous). En ellas se despliega una profusa y personalísima reflexión sobre el cine y el mundo, con una ingente profusión de imágenes, a la vez que una incorporación del video como materia y soporte de un legado fílmico de larga data. De acuerdo con Philippe Dubois,

con *Histoire(s) du cinéma* alcanzamos un punto de perfecta oscilación entre el cine y el video ... Godard se sumerge en una especie de absoluto del ser imagen, donde el video como estado, una manera de ser, pensar y vivir, se transforma en una segunda piel, el segundo cuerpo de Godard. (2001, p. 126)

### Los años finales

Los últimos veinte años de la carrera de Godard significaron un nuevo giro, aunque no inesperado, porque ya se apuntaba muy claramente en su producción de los años noventa, tanto en los trabajos de mayor duración como en sus cortos. Encontramos, en esta última etapa de presupuestos menos holgados y de escasa participación de intérpretes conocidos, una presencia más notoria del video digital y la exploración de sus posibilidades, así

como de otras novedades tecnológicas como se observa, por ejemplo, en el episodio godardiano del largo *3X3D* (2013) o en *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014), donde aplica la tercera dimensión de una manera muy distinta y muy singularmente sensorial, a la que por esos años la abordaron los alemanes Werner Herzog en *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of forgotten dreams*, 2010) y Wim Wenders en *Pina* (2011). Asimismo, el lado ensayístico y reflexivo tiene una mayor densidad y la nota de la melancolía se desliza de un modo que antes era muy poco advertible, aunque se trate de una suerte de melancolía larvada o latente. Eso es lo que sentimos, incluso de manera progresiva, en *Elogio del amor* (*Éloge de l’amour*, 2001), *Nuestra música* (*Notre musique*, 2004), *Un film socialista* (*Film Socialisme*, 2010), *Adiós al lenguaje* (2014) y *El libro de imágenes* (2018); y, asimismo, en los cortos de este periodo, donde la dimensión testamentaria también asoma inevitablemente.

En su última etapa, Godard parece llevar al límite algunos de sus procedimientos en un intento de “disolución” o licuefacción expresiva: los “relatos”, por más troceados que pudiesen haber estado antes, se debilitan aún más como tales; los personajes pierden entidad o casi desaparecen (en *Un film socialista* o *Adiós al lenguaje*, por ejemplo); hay una mayor indefinición entre el espacio de la representación y el que no pertenece o se asume que no pertenece a ella (en *Elogio del amor* y *Nuestra música*); la acción y el espacio se van desconectando. Los monólogos, las entrevistas, la lectura de textos son constantes, al igual que las conexiones con otras materias estéticas como la pintura, la música o el teatro que ya estaban muy presentes en sus obras de los años ochenta.

Pero hay algo distinto: si en sus películas de los ochenta se experimentó un cierto renacimiento o redescubrimiento del mundo, incluso con claras connotaciones religiosas y no solo en *Yo te saludo, María*, que lo hace de modo manifiesto, las de los años dos mil trasuntan una cierta desolación y dan las señales del final del camino. De una manera no deliberada o, al menos, ostensible, estamos ante propuestas que exhiben una dimensión fantasmática, espectral y no porque pertenezcan al universo de lo fantástico y menos del terror, sino porque exudan superficies casi exangües o mortecinas donde los personajes se esfuman y los relatos se desvanecen. La imagen-video, por su parte, le permite a Godard, de un modo que el material fílmico no se lo hubiese permitido del mismo modo, transparentar las superficies vulnerables o precarias de un universo en extinción.

Lo dicho no significa una derrota o una renuncia, pues Godard siguió hasta el último tramo de su filmografía fiel a su línea de carrera: la del experimentador, la del explorador-visionario que se mete en una jungla (la de las imágenes y sonidos, la de los signos fílmicos) para intentar descubrir aquello que se encuentra fuera de las ortodoxias, de los conductos normales, de los caminos trazados. □

### Referencias

Dubois, P. (2001). *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas.  
MacCabe, C. (2005). *Godard*. Seix Barral.