



Lo clásico los géne películas



Foto: Una mujer es una mujer / Fuente: IMDb

o es moderno: eros en tres de GODARD

Godard fue uno de los cineastas más influyentes al mismo tiempo que rebelde, provocador y anárquico en su forma de hacer cine. A continuación, se explora su forma única y personal de tratar los géneros cinematográficos en *Sin aliento*, *Una mujer es una mujer* y *Alphaville*.

★ ALBERTO RÍOS*

* Comunicador y periodista. Presentador del programa *Cinema de los sentidos*.

Jean-Luc Godard es uno de los cineastas más influyentes e innovadores del siglo xx, conocido por su estilo único y su enfoque experimental. De acuerdo a Riambau (1988), el realizador franco-suizo, dentro de todos los directores pertenecientes a la *nouvelle vague*, destacó por su transgresión de las formas tradicionales de representación o el uso de escasos recursos para la producción cinematográfica debido, entre otras cosas, a su manejo poco ortodoxo de los géneros cinematográficos (p. 88).

Habiéndose desempeñado como crítico de cine para diversas publicaciones, como *La Gazette du cinéma* o *Cahiers du cinéma*, la más destacada, Godard fue un fanático del cine clásico estadounidense. Este fue una de sus principales influencias, en particular, la era del cine mudo y las películas de Hollywood de los años treinta y cuarenta. Entre sus cineastas favoritos están John Ford, Howard Hawks y Raoul Walsh, y en su obra refleja muchos de los elementos visuales y narrativos de estos cineastas.

Al ser un gran conocedor del Hollywood clásico y de sus géneros, el director decidió, durante sus primeros años, deconstruirlos a través de trucos visuales, el montaje discontinuo y la alteración de sus convenciones. *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) y *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) tienen en común el uso de ciertos patrones estilísticos del *noir*, del musical y de la ciencia ficción, respectivamente. En paralelo, Godard usó la rebeldía y la pasión de su joven visión de entonces para mutar su esencia.

Sin aliento: la deconstrucción del noir

Sin aliento fue el primer largometraje realizado por Godard. Es un filme disruptivo de las formas de narrar, utilizadas hasta ese entonces, en el modelo clásico de cine. La cinta sigue la historia de Michel Poiccard (interpretado por Jean-Paul Belmondo), un mujeriego, ladrón y estafador de poca monta al que se le complica la existencia después de robar un coche en Marsella. En la carretera asesina a un policía y escapa hacia París, donde tiene que cobrar un dinero. Allí busca a Patricia (Jean Seberg), una joven estudiante americana de periodismo con la que ya se ha visto y que lo dejó profundamente marcado. En ningún momento admitirá que la quiere, pero toda su forma de actuar, hasta el final de la película, nos hará ver que por ella habría sido capaz de dejar su mala vida.

Desde el inicio, la cinta tiene ciertos elementos del cine negro. Abre con un *gangster* en gabardina y sombrero que se fuma un cigarro antes de su próximo golpe, al mismo tiempo que deja a su más reciente conquista. Hasta ese punto, un inicio propio del género que había ganado mucha notoriedad en el Hollywood de los años cuarenta.

A pesar de que el protagonista de la película se encuentra en un viaje por carretera en un automóvil robado, su recorrido no se presenta de forma continua en la película. En su lugar, se utilizan *jump cuts*, que son cortes abruptos en la secuencia temporal que muestran momentos sueltos de la travesía. Estos saltos temporales se realizan desde la misma posición de la cámara, lo que rompe las

convenciones tradicionales del montaje y genera una sensación de extrañeza en el espectador. Además de ello, Michel habla directamente al público, pero no para contar la historia, como lo haría de pronto un narrador en *off* del género, sino para emitir comentarios, juicios de valor e ideas sueltas. Godard juega con el artificio de lo ficcional, esta vez, para romper la cuarta pared.

También tenemos la figura de la *femme fatale*. Pero, en lugar de una despampanante compañera de copas o una trampa seductora, tenemos a una estudiante estadounidense que vende *The New York Herald Tribune* para ganar un dinero extra en París, que no pronuncia correctamente el francés y que se dedica a conversar por las calles y cafés parisinos con el protagonista. Patricia está lejos del arquetipo clásico; sin embargo, ejerce la misma fuerza de atracción hacia el protagonista que Barbara Stanwyck en *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o Brigid O'Shaughnessy en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Y al igual que muchas de ellas, será la perdición del protagonista. Al final, asume su papel de *femme fatale*, pero a lo largo de la película Patricia presenta una disputa interna entre ser una mujer moderna y perseguir sus estudios e independencia o caer ante la insistencia del amor y una vida en Italia junto a Michel.

Los mecanismos intertextuales, siempre tan presentes en el cine de Godard, también nos remiten al cine negro. Mientras Michel pasa por fuera de un cine ve una fotografía de Humphrey Bogart y hace el mismo gesto con el dedo en los labios que el actor norteamericano en *El halcón maltés*. Las referencias hacia Bogart vuelven a aparecer al final de la película. Wallace (2014) nos explica las conexiones entre la escena final de *Sin aliento*, en que sucede la muerte de Michel, con *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941). Michel repite lo mismo que dice Ida Lupino en el filme estadounidense, quien le pregunta a Humphrey Bogart antes de morir:

“¿Qué significa... cuando un hombre se cae?”. Además, Patricia se vuelve hacia la cámara y se lleva el dedo a los labios en referencia al tic de Michel que está inspirado en Bogart. Al diferenciar y satirizar las convenciones de Hollywood, *Sin aliento* termina en ambigüedad. La película nunca resuelve lo que significa “repugnante”. ¿La palabra significa la traición de Patricia o la muerte de Michel? (Wallace, 2014)

En *Sin aliento*, Godard desafió las convenciones cinematográficas al jugar con la estructura narrativa, el montaje y la representación ficcional. De acuerdo a Román Gubern (1969),

el cineasta que quizá haya influido con mayor fuerza en la percepción del encuadre y en la narrativa fílmica ha sido Jean-Luc Godard, el que con su perpetua fluidez de la cámara, su ruptura de la continuidad visual y narrativa, sus constantes *travellings*, la utilización del exterior, y la destrucción de las convenciones del montaje y del sonido, ha logrado revitalizar un arte que había caído en la rutina. (p. 416)

La cinta quiebra el *noir* para imponerse como una piedra fundacional de un nuevo modo de hacer cine.

Una mujer es una mujer: musical de lo real

Fue el propio Godard quien describió *Una mujer es una mujer* (1961) como un “musical neorrealista” en una entrevista (Bergala, 1998, p. 224). La historia de esta película sigue a Angela (Anna Karina), una artista de *striptease* francesa que está desesperada por convertirse en madre. Cuando su prepotente novio Emile Récamier (Jean-Claude Brialy) sugiere que sea su mejor amigo

Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo) quien la embarace, debido a que él no quiere tener un hijo. Los sentimientos se complican cuando ella accede.

Es un musical “de lo real”. Los actores usaron su propia ropa y se usaron cámaras escondidas para captar la reacción real de los transeúntes a las situaciones que presentaron los protagonistas. Se eligieron escenarios naturales parisinos por su estilo obrero y poco glamoroso. Estamos lejos de los grandes sets con paisajes de ensueño de las superproducciones americanas.

El director creó un musical que rompe las reglas tradicionales del género, de nuevo alterando convenciones de las superproducciones estadounidenses, jugando con ellas y parodiándolas. Pese a tener una ausencia casi total de números musicales, el director usa la banda sonora en diversos momentos

Foto:
Sin aliento





Fuente: IMDb

para dar sentido a la película. De este modo, es también (como gran parte de la obra de Godard) una cinta autoconsciente. Y esa autoconciencia se aprecia en el uso de la banda sonora como un elemento vivo de la cinta. Godard emplea el sonido para marcar o resaltar ciertos detalles. Por ejemplo, cuando Angela se encuentra a una amiga que le dice por mímica que estuvo viendo *Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*. François Truffaut, 1960), escuchamos disparos y el sonido de un piano.

Entre otros artificios que usa Godard como parte de la banda sonora está la supresión de la música diegética en determinados instantes para enfatizar un diálogo o momento. Un ejemplo es la secuencia en que la cámara se desliza de una mesa a otra en el cabaret donde trabaja la protagonista y, entre ambas, encontramos una bailarina haciendo su número: dejamos de oír la música

que acompaña el espectáculo cuando nos acercamos a la conversación de cada mesa y volvemos a escucharla cada vez que la cámara posa su foco en la bailarina.

La única escena donde hay un número cantado es aquella en la que el personaje de Anna Karina hace su espectáculo en el burdel. En este punto, la actriz y el director llevaban un año de matrimonio y Godard utilizó tanto la escena como la película en sí para exaltar la belleza y el magnetismo artístico de su por entonces esposa, con referencias a secuencias típicas del género. Lázaro (2020) interpreta la escena de la siguiente forma:

Una Angela entra en escena quitándose la ropa con movimientos suaves de cadera, mientras baila y canta con una mirada y sonrisa cautivadora. Los espectadores para entonces ya estaban acostumbrados a los encantos de la despampanante Brigitte Bardot, pero Karina hacía único todo lo que tocaba y con este número musical no conseguía solo seducir sino enamorar al espectador. La guinda del pastel viene con la última estrofa de la canción en la que Ángela, en un primer plano, mira a cámara y canta "puedo ser muy cruel pero los hombres no se quejan porque soy preciosa". Godard sabía el poder que tenía Anna por lo que regala a la audiencia varios guiños, miradas y saludos a la cámara durante la película. (p. 34)

La película muestra a la protagonista como una mujer independiente y fuerte. En la película, Godard juega con la idea de la mujer como objeto sexual y la subvierte al presentar a Angela como una mujer que trabaja en un club de *striptease*, pero que no se deja definir por su trabajo, sino que busca cumplir su deseo de ser madre e imponer su voluntad y anhelos sobre el de los hombres.

A nivel estético, la cinta utiliza colores saturados, muy brillantes y vivos, posiblemente influenciados por el arte pop. Este tipo de colores eran comunes en los grandes musicales de Hollywood como *Nace una estrella* (*A Star is Born*. George Cukor, 1954), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*. Victor Fleming, 1939) o *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*. Howard Hawks, 1953). Sin embargo, a diferencia del París idílico de *Un americano en París* (*An American in Paris*. Vicente Minnelli, 1951), el personaje de Anna Karina cuenta su sueño de ser una artista de musicales como Cyd Charisse o Gene Kelly,

Foto:

Una mujer es una mujer

a través de un montaje bastante disruptivo, en medio de una calle en construcción, con escombros y llena de polvo. Es el espíritu del género, pero sin la romantización que lo caracterizaba. El artificio del cine mostrado en la famosa escena de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*. Gene Kelly, Stanley Donen, 1951) es quebrado.

Alphaville: la poesía noir y sci-fi

Con *Alphaville*, Godard unió elementos del cine negro y la ciencia ficción para crear una película única en medio de las calles de una París que pueden evocar desde un país bajo un régimen dictatorial hasta un planeta en una galaxia lejana. La cinta presenta a Lemmy Caution (Eddie Constantine), quien viaja a una ciudad espacial conocida como Alphaville. Toma la identidad de Ivan Johnson, periodista que se supone ha viajado para escribir sobre ese lugar. Caution es en realidad un agente que está ahí para buscar a un agente secreto y compañero desaparecido. También debe encontrar al profesor Von Braun, inventor de un arma letal, y llevarlo a la ciudad de Nueva York. Finalmente, debe destruir a la poderosa computadora que controla las mentes de los habitantes de la ciudad, la cual ha prohibido a los habitantes la posibilidad de tener pensamiento libre, de amar, de cuestionar, de tener emociones. Caution conoce también a Natacha (Anna Karina), quien se unirá

a él en una búsqueda por entender qué es la libertad.

Pese a que se sitúa en un futuro, la cinta alude a hechos del siglo XX, como la guerra de Argelia, y ocurre en un París que está lejos de ofrecer una imagen futurista. Es una ciudad que se ve sucia, llena de criminales y oscuridad. No es un mundo utópico ni deslumbrante. Godard se aleja de los efectos especiales, las maquetas, los escenarios deslumbrantes. La esencia visual de la cinta es *noir*: claroscuros, tomas en callejones, persecuciones policiales, vestuarios de *gangsters*. El director, como siempre, busca la provocación a través de la parodia y la deconstrucción de las bases de un género. Por ejemplo, la gran computadora que controla las mentes de los habitantes de Alphaville es un ventilador, o la autopista del Boulevard Périphérique se convierte en la vía de un viaje interplanetario.

Foto:
Alphaville

En relación con lo anterior, de acuerdo con Gómez Muller (2019),



nada la distingue de París y sus suburbios, los lugares donde la película fue rodada, sugiriendo así una proximidad entre la capital de esta "galaxia" y nuestras capitales y ciudades contemporáneas. Este efecto de proximidad es reforzado desde el inicio del filme por la proximidad espacial entre Alphaville y las galaxias o "países exteriores": Johnson llega a ella en coche al cabo de solo un día de ruta (como se descubre al final de la película). Lejos de la tradicional ciencia ficción que en general busca diferenciar lo más posible la representación ficcional de la realidad dada, Godard opta por indicar claramente que Alphaville no se encuentra a "años luz" (en sentido propio como en sentido figurado) de nuestras sociedades industriales o llamadas "post-industriales". (p. 147)

Dentro del marco de representación de las sociedades posindustriales, Godard evidencia varias críticas hacia las sociedades modernas y tecnológicas. De acuerdo con Turner Classic Movies (TCM, s.f.), la película originalmente iba a llamarse *Tarzán vs IBM*. Un título que puede parecer cómico, pero que encierra uno de los tópicos más importantes utilizados en la ficción: el hombre contra la máquina. La sociedad más avanzada tecnológicamente es la más deshumanizada, la que ha perdido las emociones. Es la sociedad del raciocinio, de la lógica y de lo estable. Pero se ha perdido la libertad, se ha perdido la capacidad de sentir

y, sobre todo, se ha perdido la capacidad de expresarse a través del arte y la poesía (el director deja bien en claro su importancia).

No es gratuito que en la película las máquinas que se encargan de controlar sean elementos tan simples y comunes, en lugar de grandes aparatos futurísticos hechos mediante efectos. Godard expone y se burla de cómo la sociedad moderna vive bajo el influjo de la tecnología, de la maquinaria. No es capaz de pensar ni hacer nada sin ayuda externa.

¿Es *Alphaville* un *sci-fi* con estética *noir* o un *noir* con trama de *sci-fi*? Puede que ninguno de los dos. Godard toma elementos de ambos géneros. Los une y crea algo suyo, una amalgama única. *Alphaville* es una distopía de lo que por entonces era la modernidad. Aunque, tiene un final que es una antítesis a todo el control que ejercen las máquinas: la liberación mediante el arte. Johnson y Natacha logran huir sin mirar atrás. Son los Orfeo y Eurídice que sí logran el cometido de huir de ese

Foto:
Sin aliento



Fuente: Turner Classic Movies (TCM)



Foto:
Alphaville

mundo. Escapan de una sociedad que los enclaustra, los controla y los manipula. Su gran escape hacia la libertad durante toda la película es, además, la poesía. De acuerdo con Gómez Muller (2019), la contraposición de la oscuridad nocturna que envuelve a Alphaville y su control es la luz expresada por los versos de Paul Éluard: “El contenido y significado de este vínculo son expresados alusivamente por medio de un juego de encuentros entre la imagen y el sonido asociado con los versos que explicitan la metáfora de la luz” (p. 160). Al final, Godard utiliza un género para poner en discusión el enfrentamiento no solo del hombre contra la máquina, sino también de la oscuridad contra la luz, de la tecnología contra la poesía.

Conclusiones

Godard en *Sin aliento*, *Una mujer es una mujer* y *Alphaville* explora y altera a las bases que construyen los géneros cinematográficos. Son obras con alto contenido crítico hacia la forma de hacer cine, el rol de la mujer en la sociedad moderna y el papel de la tecnología, respectivamente. Godard representa los géneros como entidades móviles, en constante conversación entre los mismos. Con su rebeldía habitual rompe la barrera entre ellos, por momentos se burla de sus convenciones, pero con un rico conocimiento de las reglas del cine, y sale airoso en sus experimentos narrativos. Son obras de espíritu anárquico, con mucha autoconciencia ficcional, que

hacen constantes guiños al espectador. En resumen, exploran maneras de contar historias más allá de las fronteras tradicionales del cine. □

Referencias

Bergala, A. (Ed.). (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950-1984* (t. I). Cahiers du cinéma.

Gómez Muller, A. (2020). Alphaville o la poesía insurrecta. Un retrato del nihilismo moderno. *Estudios de Filosofía*, (62), 143-163. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n62a08>

Gubern, R. (1969). *El cine: visión de conjunto*. Anagrama.

Lázaro, A. (2020). *El personaje femenino en la filmografía de Jean-Luc Godard: el caso de Anna Karina* [Tesis de grado, Universitat Politècnica de Valencia]. RiuNet repositorio UPV. <http://hdl.handle.net/10251/152940>

Mohan, M. (2014, 18 de Febrero). 'Alphaville' review: Jean-Luc Godard's vintage genre mash-up returns to the big screen. *The Oregonian*. https://www.oregonlive.com/movies/2014/02/alphaville_review_godards_vint.html

Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998*. Editorial Paidós.

Wallace, J. (2014, 5 de abril). “A Bout de Souffle” by Jean-Luc Godard: how did it reinvent modern cinema? *The Artifice*. <https://the-artifice.com/a-bout-de-souffle-jean-luc-godard-how-did-it-reinvent-modern-cinema/>