

Godard: simpatía por los



En una época llena de violencia y cambios, Godard buscó retratar la contracultura occidental y la revolución de la mano de la mítica banda inglesa The Rolling Stones desde su estudio. Mientras ellos grababan la canción *Sympathy for the Devil*, el cineasta intercaló imágenes de ellos con secuencias cargadas de material político y cultural. El resultado es una película que, para el autor de esta nota, tiene luces y sombras.

★ ROGELIO LLANOS Q.

la maligna STONES



I *Sympathy for the Devil* es un filme de 1968 que alberga un documental en interiores de un grupo musical en vena creativa conectado y contrastado con una puesta en escena que intenta representar hechos que ocurren en el exterior, en las calles, y que aluden al momento histórico que se estaba viviendo: el fin de una década convulsa, de profundos cambios en todo el orbe, que pusieron contra la pared a la sociedad occidental y cristiana que aún no terminaba de salir de su asombro.

Sympathy for the Devil es el nombre que los norteamericanos le dieron al filme. *One plus One* es el nombre original que tuvo la película en Gran Bretaña, pero, digámoslo desde el comienzo, a contracorriente de lo que dice el título, el filme no llega a ser la suma de sus partes. Todo el discurso político, de esencia maoísta, es tan confuso como caótico y se torna irrelevante a causa, precisamente, de la burda organización de su puesta en escena. Caso diferente son las notabilísimas tomas efectuadas en los estudios Olympic Sound de Londres que se convierten en el motivo principal del filme y la mejor —o quizá, la única razón de peso— para apreciarlo.

No hay música a lo largo de la presentación de los créditos iniciales. Llama la atención que el apellido del guitarrista líder de los Stones aparezca sin la *s* final, tal como lo conocemos ahora. Pero hay una explicación: en los sesenta y setenta, a este músico excepcional se le conocía también como Keith Richard. Y fue así como Jean-Luc Godard entró en contacto con él, con

Mick Jagger, con Bill Wyman y con Charlie Watts, y los convenció de hacer un filme juntos. Estos músicos, creo que, de más está decirlo, eran y son conocidos en el ambiente musical como The Rolling Stones.

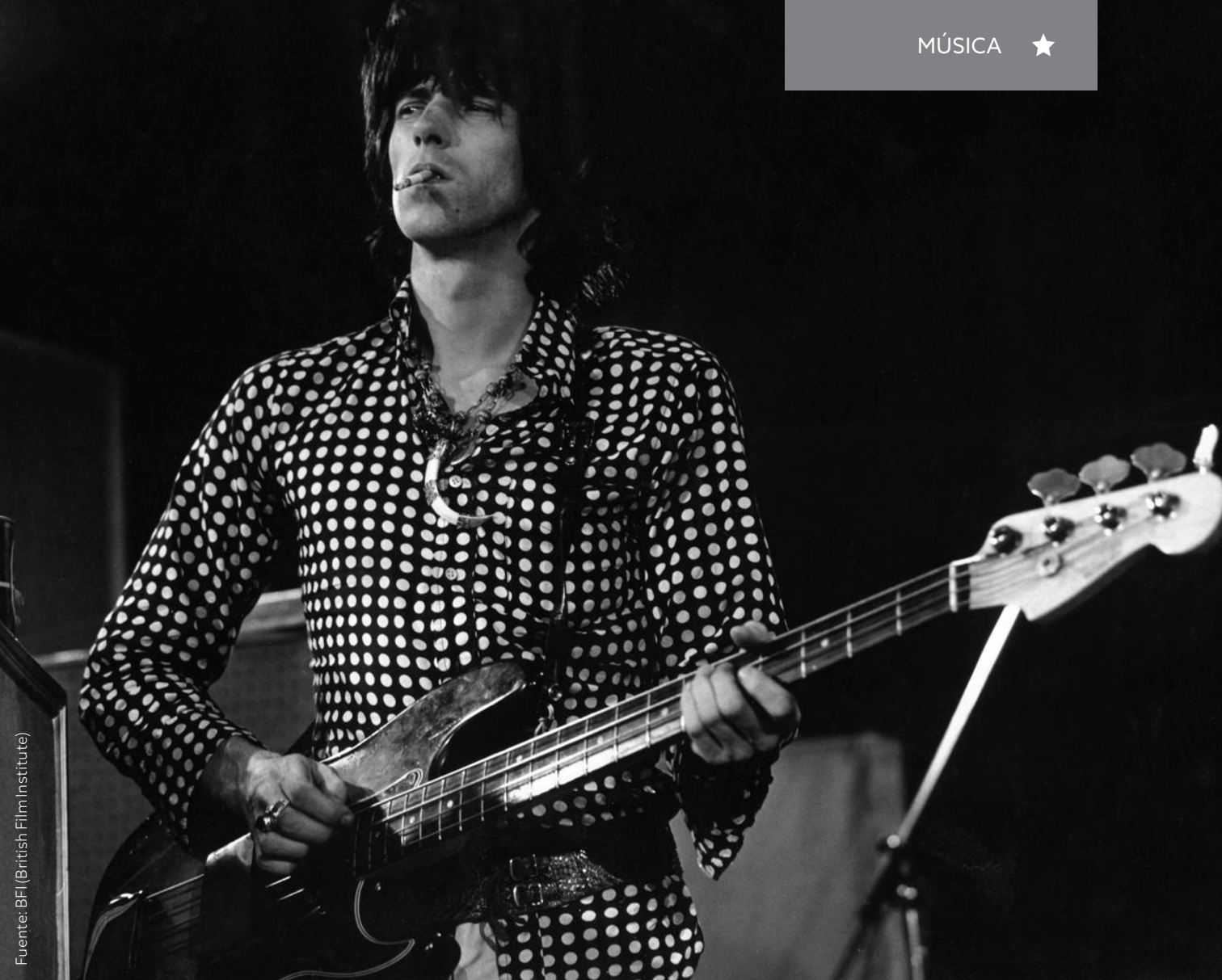
Una de las tantas historias que se cuentan acerca del origen de este filme, que en buena parte se convierte en un excepcional *making of* de la composición con la que arranca el excepcional álbum *Beggars Banquet*, nos informa que en 1968 el cineasta francés, que ya para entonces había filmado todos los clásicos que los cinéfilos de aquí y de allá amamos con no poca pasión (y, quizá, por eso mismo, y ya en plan personal, luego nos hemos distanciado de ese Godard primigenio), viajó a Londres muy interesado en registrar en imágenes el debate intenso que se llevaba a cabo acerca de la viabilidad legal del aborto. Al parecer, Godard desconocía que ya el año anterior se había votado una ley a favor del aborto y que había entrado en vigencia en abril de 1968, justamente el año de su viaje.

Al llegar a Inglaterra se dio con la sorpresa de que prácticamente ya no había material para alimentar el filme que había pensado realizar. Sin embargo, en toda Europa se podía percibir que los tiempos estaban cambiando y que todo aquello que conocemos como cultura estaba siendo cuestionada por una generación que mostraba su rebeldía ante el *establishment* a cada paso que daba. La música y sus intérpretes formaban parte del epicentro de ese movimiento generacional que amenazaba con traerse abajo la institucionalidad burguesa.

Foto:
Mick Jagger



Fuente: IMDb



Fuente: BFI (British Film Institute)

Sobre la marcha, Jean-Luc Godard —a quien uno de los grandes atributos que jamás le faltó fue la imaginación— armó en su cerebro un nuevo proyecto filmico y, siempre pensando a lo grande, propuso contar con “los cuatro de Liverpool”, pero estos personajes, que ya habían dado la hora en el ámbito cinematográfico con dos notables filmes, *A Hard Day's Night* (1964) y *Help* (1965), bajo las órdenes y el ingenio de Richard Lester, le dijeron no al genio francés. Así, pues, al cineasta que pronto tomaría distancia de sus pares franceses, especialmente de François Truffaut, no le quedó otra alternativa que tocarle las puertas a los Stones. Y la banda que ya era toda una celebridad con grandes clásicos en su haber, pero sin un filme de calidad que diera cuenta de su genialidad, ni cortos ni perezosos, le dieron el sí al francés. Claro, al final no sabían en qué diablos se estaban involucrando y terminaron por odiar al filme. Razón no les faltaba.

No sé si fue casualidad o si hubo una conversación previa acerca de qué composición de los Stones se consideraría para la filmación. Lo que sí hay que resaltar es la feliz coincidencia

Foto: Keith Richards del propósito del cineasta con la decisión de la banda de hacer un nuevo álbum luego del fracaso del psicodélico *Their Satanic Majesties Request* (1967). A todo ello habría que añadir un hecho importante y que corresponde al ámbito musical, que se refleja en el filme y que, en cierta manera, potencia su alcance: la decisión de Jagger y Richards de tomar un nuevo rumbo, de romper radicalmente con las experiencias de *Between the Buttons* y *Their Satanic Majestic Request*, cerrando “definitivamente el paréntesis psicodélico y (pasando) de las excentricidades sonoras, vientos e instrumentos raros a las guitarras de toda la vida, el piano y la armónica” (Margotin & Philippe, 2017, p. 250).

Y es que el cierre de esa ruta musical es, en realidad, un retorno a un pasado que tiene que ver con las tradiciones *country*, *blues* y *folk* que amparan perfectamente el mensaje que los compositores involucran en sus versos teñidos de una realidad en efervescencia muy acorde con la dirección que Godard le imprime al filme.



Fuente: BFI (British Film Institute)

Cuando Godard toma la decisión de hacer el filme con los Stones, ellos ya tenían el proyecto armado de grabar lo que finalmente sería el *Beggars Banquet*, probablemente, ya habían grabado la mayor parte de los temas que componen el álbum. Entre el 4 y el 10 de junio de 1968, la banda se abocó a la grabación de *Sympathy for the Devil*. Entre esas fechas fue que el cineasta francés filmó a los Stones en pleno proceso creativo.

II

Si Richard Lester nos llevó junto con The Beatles a través de los senderos de la cultura pop de los sesenta, entre la comedia y el surrealismo, Jean-Luc Godard, tomando como pretexto a los Stones en trance creativo, nos pone en contacto con el mundo agitado por acontecimientos que lo están transformando día a día e instalando en primer plano a aquellas fuerzas contraculturales dispuestas a demoler los cimientos de una sociedad incapaz de mantener con vida el orden tradicional.

Los años sesenta estuvieron cargados de violencia, tragedia y un inusitado desborde tecnológico: dos Kennedy y Martin Luther King son asesinados, el hombre pisa el suelo lunar, la

Foto:
Sympathy for the devil

humanidad observa en directo a través de la televisión y con asombro semejante hazaña, Juan XXIII conmueve al mundo con su decisión de renovar la Iglesia y lograr la reunificación de todas las iglesias cristianas, una generación joven se levanta amenazadora y rebelde contra su predecesora, Mao Ze Dong adquiere el rango de líder indiscutible de un país tan poderoso como enigmático, Vietnam se convierte en la tumba colectiva de los soldados americanos, Cuba es el foco revolucionario de una América que tiende a despertar al cambio social, la sangre corre a raudales en el Medio Oriente y África. Hambre y violencia racial por doquier¹.

No hay que olvidar, además, que por aquellos días en que Godard prepara y ejecuta su proyecto en Londres, en Francia y, sobre todo, en París, se están llevando a cabo las protestas estudiantiles a las que luego se sumó la revuelta obrera con la participación activa del Partido Comunista Francés. Este movimiento, que tuvo grandes repercusiones en otros países europeos (e incluso latinoamericanos), apuntaba a las bases de una sociedad sustentada en el consumismo y en el autoritarismo. De allí que el gobierno de Charles de Gaulle, así como sus pares ideológicos de los países vecinos temieran en algún momento un desborde revolucionario de grandes proporciones. Más aún, si consideramos que existían vasos comunicantes con las organizaciones populares de diferentes partes del mundo.

Ya en el año anterior, Godard había filmado *La Chinoise* (1967). En ella, muy a su estilo vanguardista y experimental, siempre a la búsqueda de una racionalidad, el cineasta tocó algunos puntos relacionados con el maoísmo, muy interesado en sus propuestas ideológicas y su praxis política y social. En ese año, prácticamente, Godard pone punto final a una etapa importante de su obra e inicia otra en la que abiertamente se declara al servicio de la revolución y simpatizante de las enseñanzas de Mao Ze Dong.

Es dentro de este contexto que Godard pasa a realizar *Sympathy for the Devil*.

III

Hemos hablado de una feliz coincidencia entre el proyecto de los Stones y el de Godard, coincidencia cuyos matices felices se acentúan si consideramos el contenido de la composición musical. Porque si bien las demás canciones del álbum tienen resonancias sociales, alusiones a un mundo en desequilibrio y una visión oscura del porvenir, *Sympathy for the Devil* es la expresión

¹ Un documento de lectura imprescindible es la revista chilena *Hechos Mundiales* (1969, Editora Zig Zag). En sus números 26, 27, 28 y 29 aborda con mucho detalle los acontecimientos que hicieron de la década de los sesenta un periodo tan controvertido como fascinante. De allí, hemos tomado los motivos que señalamos en el párrafo.

mayor de ese enfoque radical que se manifiesta a través de la contradicción y la inversión de valores.

Sin duda, Godard vio en la canción de los Rolling Stones la posibilidad de utilizarla para trabajar con los sonidos, las voces y el contenido lírico al interior de su propio discurso fílmico con el que intentaba mostrar ese mundo desquiciado, caótico, inmerso en medio de transgresiones, proclamas, confabulaciones y atentados. Y, como era de esperarse, sin establecer diferenciación alguna entre el absurdo y lo racional, entre la ficción y la realidad.

Según se cuenta, el origen de la canción sería la novela *El Maestro y Margarita* (1967) del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, pero también se comenta que habría habido influencia de Baudelaire y del Dylan en su etapa de cantante folk. En general, en *Sympathy for the devil* el personaje principal, maléfico, satánico, se convierte en la potencia impulsora de todos aquellos acontecimientos históricos en los cuales la maldad y la perversión se ponen de manifiesto: la pasión de Cristo, el asesinato de los Romanov, la implacable *blitzkrieg* alemana durante la Segunda Guerra Mundial, los asesinatos de los Kennedy.

Lo cierto es que la primera estrofa de la canción debe haber hecho las delicias de Godard. La inversión de los términos con las que se presenta al diablo se presta perfectamente a su espíritu transgresor: “Por favor, permíteme que me presente / Soy un hombre de riquezas y buen gusto”. En estos dos primeros versos, hay una cierta concordancia ideológica. Si pensamos en la militancia izquierdista de Godard, podemos asumir que la figura presentada por Mick Jagger del demonio se confunde bastante bien con el enemigo principal contra el que hay que luchar. Y, luego, Jagger reafirma el papel del demonio-capitalista —“Ando rodando hace muchos, muchos años / He robado el alma y la fe de muchos hombres”— y el rol histórico-religioso que le tocó cumplir —“Yo estaba allí cuando Jesucristo tuvo su momento de duda y de dolor / Y me aseguré por los infiernos de que Pilatos / se lavara las manos y sellara su destino”.

Pero también ese demonio, convertido en un personaje mutante, puede asumir otros roles y ser el ejecutor de aquellos acontecimientos que transformaron el mundo sembrando el camino de cadáveres: “Estuve en San Petersburgo / Cuando vi que había llegado el tiempo del cambio / Maté al zar y a sus ministros / Anastasia gritó

Foto:
*Sympathy
for the devil*



Fuente: BFI (British Film Institute)

en vano / Conduje un tanque, me convertí en general / Cuando estalló la guerra relámpago y los cuerpos hedían”. No olvidemos que Godard renegó del socialismo soviético para adoptar las posiciones ideológicas de un Mao victorioso propalando los éxitos de su Revolución Cultural. Estos versos, pues, también serían certeros dentro de su propuesta fílmica.

Para cuando Jagger empieza a cantar, ya Godard nos había hecho una soberbia introducción en el espacio fílmico por donde los Stones y sus técnicos se iban a movilizar a lo largo de la grabación. Mick Jagger y Brian Jones ensayan los primeros *riffs* de guitarra. Luego, se une a ellos Keith Richards, mientras el siempre parco y retraído Bill Wyman intenta seguir la tonada con su bajo eléctrico y Charlie Watts empieza a pegarle a los tambores. De todo ello, nos enteramos con sumo detalle, a través de una cámara muy discreta que recorre los ambientes en un *travelling* armonioso, sin corte alguno. Un plano secuencia certero, perfecto, que concluye momentáneamente cuando Jagger desgrana los primeros versos de la canción.

Esta secuencia se corta bruscamente para dar paso a las imágenes de una mujer que hace algunas inscripciones en una ventana. Estas no son otra cosa que un juego de letras que, a partir de la palabra Hilton, compone el nombre Stalin. En la banda sonora escuchamos una voz que habla de un filme de Andy Warhol y de la burla que hace de la reina Isabel de Inglaterra. El discurso mezcla personajes políticos de distintas esferas y espacios geográficos diferentes y distantes: Nixon, Dubček, Guevara, Trujillo, Paulo VI. Siempre en tono irónico y punzante. De pronto, el espectador se siente desconcertado por este caos en la imagen y en el sonido. Hay una aparente falta de coherencia y, sin embargo, todo lo que allí ocurre o se menciona responde a un periodo muy preciso de la historia mundial.

Godard empieza así a darle al filme otras dimensiones de sentido. Como bien dice Ricardo Bedoya e Isaac León Frías al referirse al cine de Godard, “la discordancia entre imágenes y sonidos es flagrante” (2011, p. 194). En su intento de encontrar formas originales de expresión, Godard transgrede de manera deliberada espacios fílmicos y sonoros. Esta misma tónica que observamos en este primer episodio del filme, titulado *The Stones Rolling*, la veremos también en los otros nueve episodios que componen *Sympathy for the Devil*.

IV

En el segundo episodio del filme, titulado *Outside Black Novel*, vemos a un personaje afroamericano sentado en el puerto y junto a unos carros desmantelados. Lee un libro sobre el *blues*, sus orígenes y su esencia primitiva. Ese discurso

musical, de pronto, es roto y transgredido cuando otro personaje afroamericano le alcanza un fusil. En estos tiempos, pareciera decir Godard, nada está libre de violencia. También podría interpretarse como que la música está integrada a un mundo violento, altamente politizado, agredido por aquellos que tienen el poder en sus manos, como los personajes cuyos nombres escuchamos en la banda sonora: Charles de Gaulle (uno de los blancos del Mayo 68 francés) o Henry Kissinger (uno de los responsables del holocausto vietnamita).

Aquí, la alusión a Le Roi Jones es bastante clara. Se trata de un escritor afroamericano que posee una importantísima obra relacionada con la música negra en los Estados Unidos. Algunos, incluso, lo han llegado a vincular con los poetas de la generación *beat*. Lo que le dio mucha notoriedad; sin embargo, fue su intento de utilizar el arte como una herramienta política que lo llevó a la activa militancia izquierdista. La interrelación del texto y de la imagen que hace Godard nos lleva inmediatamente a los predios del referido escritor.

El caos y la violencia se materializan con la imagen de los Panteras Negras conduciendo prisioneras a tres mujeres blancas. La puesta en escena y el sentido hacia el que apunta el discurso cinematográfico resultan un poco burdos, pero a Godard, bien lo sabemos, lo que le interesaba en aquellos momentos era articular de manera eficaz el sentido de la película. En esta segunda etapa de su carrera Godard no fue precisamente el cineasta fino y sutil que conocimos a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la época de aquellos clásicos inolvidables: *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965). Sin duda, el mundo se enfrentaba a una trama propia de una novela negra: ambientes sórdidos y en descomposición, y antihéroes corroidos por la misma decadencia del entorno.

Sight & Sound es una revista de cine publicada por el British Film Institute de periodicidad mensual y es también el título del tercer episodio del filme, dedicado exclusivamente a mostrar los progresos de los Stones en el proceso de grabación de *Sympathy for the Devil*. En esta ocasión, ya se va definiendo el derrotero de la canción y los roles de cada uno de los miembros del grupo: Charlie Watts marca el ritmo con la batería, Bill Wyman ha dejado el bajo para ocuparse de la percusión, Keith Richards toma el control de la banda y se hace cargo del bajo eléctrico. Jagger interpreta una vez más los versos de la primera estrofa de la canción. La imagen de Brian Jones, de espaldas, parece adelantarnos que pronto ya no estará en la banda, pero tampoco en este sórdido y tóxico mundo del que fue víctima.

El plano secuencia que muestra a los Stones haciendo lo suyo acentúa esa sensación del



Fuente: Rolling Stone

voyeur que pasa y repasa sigilosamente por los ambientes del estudio observando en detalle y con curiosidad todo lo que allí acontece. Nadie parece darse cuenta de su presencia. Y el *voyeur* disfruta con esa mirada viciosa y obsesiva, de su espionaje impune. Es la mirada de un cinéfilo apasionado. Es un guiño cinéfilo o, sin duda alguna, todo un homenaje que Godard rinde a los críticos de cine de la revista británica.

All about Eve es el título del siguiente episodio de *Sympathy for the Devil*, pero es también el nombre de una obra notable de Joseph L. Mankiewicz (1950), en la que se detalla de una manera minuciosa la historia de una actriz famosa que pronto es desplazada por una joven admiradora que trabajaba para ella. Godard utiliza el título de la película de manera irónica.

El personaje principal es una mujer que habla por teléfono (no sabemos de qué) y el equipo de filmación que la sigue, de manera obsesiva e impertinente a todos lados, registra la entrevista que le hace un periodista. Sus respuestas a las numerosas preguntas efectuadas sobre la actualidad, la historia, la política o el erotismo, son los monosílabos *sí* y *no*, de tal manera que

Foto:
Godard
dirigiendo a
Brian Jones en
*Sympathy
for the devil*

eso es todo lo que conoceremos de este personaje. Una prensa acosadora y un personaje sin nada que decir o mostrar. Como bien dice Miguel Marías: “Con el desarrollo de las ‘comunicaciones’ aumenta el desconocimiento mutuo entre las personas que viven en portales contiguos, que comparte sin compartir las mismas calles” (como se cita en Arévalo et al., 1981, p. 108). Y como en los episodios anteriores, en la banda sonora se escucha un texto que ridiculiza a diferentes políticos de la época asociándolos a comprometedoras situaciones eróticas.

V
En *Hi Fi-ction Science*, título del quinto episodio del filme, hay ya un sensible avance en la composición del tema en grabación. El tema musical parece tomar otro derrotero con el ensayo de la percusión. Hay ritmos latinos, sonido de tambores, *tom toms*, congas y maracas que remiten a ruidos primitivos. Toda la banda está abocada a dar forma a la base rítmica de la composición. El mismo Jagger participa en la percusión. Todos están concentrados en la obtención de un sonido tribal. En tanto, el piano de Nicky Hopkins intenta armonizar a las diversas partes en juego. La imagen que Godard nos transmite conjuga eficazmente la mirada exploradora



Fuente: MUBI

de una cámara virtuosa y la captación precisa de los sonidos de los tambores y la voz y gritos de un Jagger en estado de gracia.

Al ruido de los tambores y de la percusión se opone el silencio de las calles y un nombre escrito sobre un auto: MAO. A partir de allí, como complemento y hacia abajo de la A, las letras RT: ART. Godard intentó fusionar en su cine el arte y la política, y más, específicamente, el arte y su militancia maoísta. Jugar con las palabras para crear un sentido que lleve al espectador hacia las canteras de donde él se alimentaba ideológica y políticamente.

Godard vivió intensamente su filiación política, deslumbrado por la propaganda de lo que se denominó la Revolución Cultural china llevada adelante por Mao Ze Dong. El libro rojo de Mao pasó a ser su guía. Los muros y todas las superficies posibles eran susceptibles de ser convertidas en medios para propagandizar las enseñanzas de el Gran Timonel. La pantalla cinematográfica era la superficie ideal para impregnar en ella todas las imágenes necesarias que contribuyeran a la educación ideológica, elemento esencial para conducir exitosamente la lucha política.

Y esta lucha, habría dicho Godard, debía darse en *El Corazón de Occidente* (título del sexto episodio del filme). En este Occidente en el que la cultura popular se nutre de las historietas, de las *pulp-fictions* y de aquellos géneros afinados en novelas de bolsillo entremezclando el policial, el fantástico y el *softcore*. Un mundo decadente en el cual los gestos, los saludos, las

Foto:
Los Stones ensayan en *Sympathy for the devil*

actitudes y los textos leídos aluden a un nazismo que anida al interior del *establishment*.

Godard no se detiene en pulir las formas. Lo rústico, la improvisación, la representación burda de las ideas que transitan por su mente forman parte de ese universo que oscila entre el ridículo y el absurdo. Esa disposición del cineasta pareciera ser la materialización de los versos que los Stones incluyen en el estribillo de la canción: “Encantado de conocerte / Espero que sepas mi nombre / Pero lo que te desconcierta / Es la naturaleza de mi juego”. Pero en el caso de la puesta en escena godardiana, es un juego que si bien no termina de convencernos por cargante y reiterativo; sin embargo, no debemos de perder de vista lo que en algún momento escribió Miguel Marfás:

Despojado de todos sus recursos, persuadido de que valía más citar a Mao o Marx que a Rimbaud o a Faulkner, lo cierto es que Godard siguió razonando de acuerdo con su peculiar lógica, abandonó o reprimió los elementos más personales, autobiográficos, emotivos y hermosos de su cine, pero desarrolló hasta la hipertrofia otros aspectos ya presentes o latentes en su obra anterior: la reflexión sobre el lenguaje y el sinuoso cambio de significado de las palabras, la obsesión por la imagen verdadera y sus posibilidades de falseamiento o deformación, el interés casi entomológico por las transformaciones sociales, la tentación de hacer tabla rasa de todo y volver a empezar desde cero, la posibilidad de encontrar una coartada política revolucionaria a su visión negativa de la sociedad actual y sus perspectivas de evolución futura. (como se cita en Arévalo et al., 1981, p. 69)

Leo en Internet que, en su momento, Godard manifestó que *One plus One*, nombre original de la película y del séptimo episodio, no significa “uno más uno igual dos”, con lo cual intenta decir que los diversos episodios de los que consta el filme deben ser reunidos de manera muy libre por el espectador para orientarlos hacia un determinado sentido. Dichos episodios, a su vez, son fragmentados y sus elementos visuales y sonoros contienen nombres, frases e imágenes que al ser interrelacionados deberían construir el significado del filme. Sí, nos damos cuenta hacia donde dirige sus pasos el cineasta, pero la naturaleza de la puesta en escena no nos convence en manera alguna. Y, por lo demás, toda la monserga político ideológica aparece completamente envejecida y con el único valor de ser un producto de la época.

Esta misma “metodología” la aplica Godard en su registro de la grabación de los Stones. En medio del caos —la superposición de una voz en *off* sobre la voz de Jagger y la música de la banda, la inserción de planos de los exteriores con tipos que hacen inscripciones en autos y muros, rompiendo el plano secuencia que sigue los detalles de la grabación—, es posible encontrar una cierta progresión en la construcción de la canción: Jagger en un cubículo repite los versos principales, los demás, reunidos en otro espacio, hacen los coros. Godard resume reiterativamente sus intenciones con la inscripción CINEMARX.

VI

Si bien los Panteras Negras nacieron en California, Estados Unidos, esta organización política tuvo una filial en Gran Bretaña. En 1968, año de filmación de *Sympathy for the Devil*, esta agrupación política estuvo muy activa y de allí que Godard la tomó en consideración para aludir a ella en su película. *Inside Black Syntax*, es el episodio octavo y en él Godard efectúa una representación del accionar político militar de este partido: sus proclamas, sus ejecuciones, su actitud violenta dispuesta a responder con la misma virulencia con la que la sociedad capitalista los ha desafiado. El espíritu de Eldridge Cleaver, escritor y activista político de izquierda, planea sobre este episodio, tanto en las imágenes como en la banda sonora.

La puesta en escena de Godard apela a los elementos más básicos para generar el sentido previsto: mujeres blancas con pintas rojas sobre sus vestidos blancos tiradas en el piso, fusiles y metralletas colocadas sobre ellas, actitud agresiva y violenta de los militantes negros que armados y parados sobre la montaña de vehículos desmantelados cubren de manera desafiante todo el espacio fílmico. Afuera, la violencia invade todo el espacio geográfico, todos los ámbitos de la sociedad.

Este episodio, así como el siguiente, *Changes in Society*, en donde los Stones interpretan la tercera estrofa de la canción, se proponen revelar el grado de hundimiento de la sociedad capitalista. Aluden en sus versos aquellos acontecimientos que se convirtieron en un trauma para Occidente: “Miré con alegría mientras vuestros reyes y reinas / luchaban durante diez décadas por los dioses que crearon / Grité ‘¿Quién mató a los Kennedy?’ / Cuando después de todo fuimos tú y yo”².

El episodio final con la grúa elevando el cuerpo tendido de una de las mujeres apresadas por las Panteras Negras, mientras en la playa el tiroteo continúa deja en final abierto al filme y a la canción de los Stones, la que no escucharemos en su versión final. Sus últimos versos que revelan el nombre del personaje satánico, su advertencia y su amenaza no aparecerán *ex professo* en el filme.

Muy propio del quehacer cinematográfico de Godard: fragmentaciones, paradojas, contradicciones, situaciones absurdas o contradictorias, mezclas o combinaciones de la realidad y la ficción. Sí, todo ello es posible encontrar en este filme que podría ser quizás el último de una etapa o tal vez el inicio de otra, según como se intente o desee abordar su obra. El problema está en que hay una gran disparidad entre lo que es el documental, entendido, en este caso, como la observación aparentemente espontánea, insistente y certera del quehacer musical de la banda y la puesta en escena de aquellas situaciones que, en interrelación con el producto de la creación de los Stones, deberían dar pie al discurso político ideológico que constituye el objetivo central del director. Hay un gran desequilibrio entre ambos, lo que al fin y al cabo, nos deja insatisfechos y, salvo por lo mencionado por Miguel Marías en Arévalo et al. (1981), por momentos nos inclinamos a pensar que nos habría bastado con ver a los Rolling Stones haciendo lo suyo y sin esas otras imágenes cargadas de discursos y proclamas en un escenario que, mirado desde el tiempo actual, ideológicamente se percibe viejo y caduco. Pero, claro, no habría sido un filme de Jean-Luc Godard. ◻

Referencias

- Arévalo, M. J., Carreño, J. M., Marías, M., Marinero, M., & Rentero, J. C. (1981). *Jean Luc Godard*. Ediciones JC.
- Bedoya, R., & León Ffrias, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento* (2.ª ed.). Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Margotín, P., & Guesdon, J. M. (2017). *Rolling Stones. La Historia Detrás de sus 365 Canciones*. Blume.

² La traducción de los versos de la canción *Sympathy for the Devil* ha sido tomada, aunque no en su totalidad, de *The Rolling Stones. Canciones 1. Selección y traducción de Alberto Manzano* (1984, pp. 125-127).