

## EL MAGO DEL LAGO LEMAN\*

Cuando en 2003 Jean-Luc Godard recibió una copia del libro de Colin McCabe *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, arrancó páginas enteras. Después de consultar *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, de Richard Brody, publicado en 2008, el director devolvió el libro a su autor con una cruz en la portada, adaptando una frase de Victor Hugo: «Mientras haya garrapateadores que hagan garrapatos, habrá asesinos que matar». Incluso sin estos precedentes, la tarea de cualquier biógrafo de Godard es bastante intimidatoria: su enorme y variada obra, de más de 140 películas, se extiende a lo largo de medio siglo y ha tenido unos cuantos giros inesperados. Varias veces Godard ha abandonado una manera de trabajar para empezar otra desde cero, cambiando las formas narrativas e incorporando nuevas tecnologías para experimentar entrelazando en la pantalla imagen, sonido y texto, en un intento por tomar la medida del mundo en que vivimos. Su carrera también se ha desarrollado de manera paradójica: mientras que los críticos que desean canonizarle se han multiplicado, la audiencia de sus películas ha ido descendiendo progresivamente; las respuestas a cada nueva película oscilan entre la admiración y la frustración, el entusiasmo y la incompreensión.

Hasta ahora, la más completa y útil exposición de la obra de Godard era la de McCabe; los críticos franceses tendían a producir libros más lujosos para la mesa del café, desenfadados bocetos o estudios de especialistas. Mientras tanto, el propio Godard ha estado construyendo activamente su propia imagen pública mediante los volúmenes recopilatorios de sus escritos, *Godard par Godard*, y más alusivamente en las series para la televisión *Histoire(s) du cinéma* (1998). El historiador francés de la cultura Antoine de Baecque es ahora el peso pesado en este campo, con un libro desvergonzadamente anunciado como «La biografía», y cuya publicación se ha hecho coincidir con el ochenta aniversario de Godard y el estreno de su último documental, *Film Socialisme*. Autor de más de veinte libros, De Baecque es antiguo editor cultural de *Libération* y fue editor de *Cahiers du cinéma*, la revista a la que el propio Godard echó una mano en su des-

---

\* Antoine de Baecque, *Godard, biographie*, París, Grasset, 2010, 935 pp.

pegue hace sesenta años. Con un contraste, que se agradece, con gran parte de la obra sobre Godard, a menudo excesivamente reverencial o deliberadamente oscura, *Godard, biographie* promete hacer algo simple y falto de ambición: «Recrear el sabor del café de Godard»; en otras palabras, darnos el quién, qué, cuándo y dónde, en vez de intentar desvelar la «vida interior». A lo largo de 900 páginas, impresas en papel biblia, intercalando fotografías bien escogidas, ofrece un vasto compendio de hechos sobre cada una de las películas de Godard, así como de todas las que pensó rodar, o empezó a hacerlo, antes de que algo o alguien –a menudo el propio Godard– hiciera imposible continuar.

El retrato de Godard como persona que presenta De Baecque no es halagador: difícil trabajar con él, a menudo cruel, aunque al mismo tiempo frágil y sensible hacia cada cosa que se dice, o no se dice, sobre él y sobre su trabajo. (Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, De Baecque hasta cierto punto se ha alejado ligeramente del hombre como tal. Las únicas quejas de Godard parecen haber sido que algunas de las cifras del libro estaban equivocadas y que aparece como un mujeriego; ¡ojala fuera cierto!, manifestaba en una entrevista en mayo de 2010, entre caladas a su cigarro.) Pero el retrato del personaje no es lo que verdaderamente interesa a De Baecque, el énfasis se pone en la propia obra de Godard y en los procesos a través de los cuales surgió. El resultado final de sus esfuerzos es admirable por la recopilación de información: de todas las películas, acabadas o sin acabar, nos proporciona el ciclo completo. Las ideas originales, por ejemplo, algunas veces fueron inspiradas por una investigación social o por historias de los periódicos, pero a menudo lo fueron por los más escuetos de los pensamientos; tomaban forma durante el propio rodaje y siempre acababan remodeladas en el cuarto de montaje. A continuación se nos lleva al a menudo complicado tema de la búsqueda de financiación; al rodaje y al equipo que suponía; a las frecuentes disputas entre el director y los actores, generalmente acostumbrados a ser tratados con maneras más suaves; y, finalmente, a la acogida que tuvo la película entre los críticos y su audiencia en Francia. De modo tentador, los proyectos que no llegaron a ver la luz incluían adaptaciones de *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello, y de *Bérénice*, de Racine, donde habrían alternado Jeanne Moreau, Brigitte Bardot y Anna Karina en el papel protagonista; de *Bonnie and Clyde*, finalmente realizada por Arthur Penn; y la película de Hollywood de Godard, *An American Movie*, para la cual contaba con Robert De Niro y Diane Keaton, pero que no se concretó por desacuerdos con los productores estadounidenses.

De Baecque también rellena brillantemente algunos de los puntos negros de la historia de Godard, en especial el periodo de las películas colectivas de la década de 1970 con Jean-Pierre Gorin, una relación que para De Baecque era probablemente «una de las asociaciones intelectuales más productivas de su tiempo». Los detalles del viaje que Godard hizo en esos años a los territorios de Jordania y Palestina –contados de nuevo utilizando testimonios recién recogidos de Gorin y Elias Sanbar– son fascinantes y reveladores, ha-

bida cuenta de la atención que desde entonces Godard ha prestado a Oriente Próximo. Otra inconfundible presencia que De Baecque trae a su *Godard* es la sombra de François Truffaut. La aparición de otro de los «jóvenes turcos» de los *Cabiers* no sorprende –De Baecque es coautor de una biografía de Truffaut, y actualmente está trabajando en un retrato de Eric Rohmer– ni está fuera de lugar: nacido en 1930, Godard solamente era dos años mayor que Truffaut, ambos se formaron en el mismo entorno cinéfilo que presidían Henri Langlois y André Bazin. En las comparaciones de De Baecque, a menudo Truffaut queda por encima, por lo menos como ser humano; más auténtico y generoso, sus cartas a Godard a lo largo de su amistad y rivalidad no son oblicuas o manipuladoras, como pueden llegar a ser las de Godard. Nos recuerdan el poder de Truffaut con las palabras. Pero De Baecque deja que Godard diga la última y devastadora palabra: «Truffaut fue el crítico más grande de su generación». Silencio sobre sus películas.

*Godard, biographie* es un enorme tesoro lleno de detalles, pero considerarlo un simple compendio no sería justo. A nivel concreto, De Baecque ofrece, en fragmentadas frases aquí y allá, opiniones personales sobre las películas: admira la «increíble presciencia» de *La Chinoise* (1967); *Le Grand escroc* (1963) es simplemente «horrible», y *Luttes en Italie* (1969) la «más desesperanzada y depresiva de las obras de Godard». *Eloge de l'amour* (2001), por el contrario, es «absolutamente fundamental y llega en un periodo de transición de su vida». A nivel general, De Baecque propone una práctica periodización en cuatro etapas de la obra de Godard, seleccionando para cada una de ellas una «primera película» que inaugura la nueva fase. En cada periodo Godard cambió su método de trabajo, a menudo utilizó una nueva tecnología (desde los 35 mm, al vídeo y el vídeo digital), vivió en otra ciudad o país, normalmente tuvo diferentes estudios y equipos técnicos a su alrededor, y su cabeza estuvo desarrollando y clarificando un nuevo conjunto de objetivos y contrapuntos. Al comienzo estos conjuntos habían permanecido dentro del canon cinematográfico, pero las cuestiones de política y sociología entraron gradualmente en el planteamiento.

El primer periodo comienza, desde luego, con *À bout de souffle* (1960), que, con sus saltos de montaje, banda musical de jazz y mezcla casual de la etnografía de la juventud parisiense y de estéticas de película de serie B, se convirtió en una de las declaraciones fundacionales de la Nouvelle Vague. La segunda de las «primeras películas» fue, apropiadamente, *Numéro deux* (1975), rodada en un apartamento de una torre de Grenoble, utilizando película de 35 mm y vídeo. Recurriendo a textos escritos por Anne-Marie Miéville y a traducciones de *The Female Eunuch*, de Germaine Greer, Godard puso en la pantalla al mismo tiempo dos, tres y algunas veces hasta cuatro imágenes de una familia a la que filmaba en su más íntimo escenario doméstico, revelando las tensas emociones de sus miembros entre sí y hacia el espacio que habitan. Después de esta fase experimental, *Sauve qui peut (la vie)*, estrenada en 1980, anunciaba el regreso de Godard a los largometrajes. Nathalie Baye anda en bicicleta por los verdes campos suizos, pero la promesa de algo sano y bucólico desaparece rápidamente cuando la ima-

gen se ralentiza o se detiene, creando desagradables interrupciones en el ritmo de la película; esto está exacerbado por la repetición de escenas a lo largo de la película, en la que Godard lanza una mirada sobre la prostitución mucho más sombría de lo que había hecho en *Vivre sa vie* (1962). Con *Eloge de l'amour*, Godard empezó de cero por cuarta vez, mezclando la investigación histórica y las reflexiones contemporáneas, así como la película en blanco y negro y en color; en este momento es cuando empieza a trabajar con imágenes digitales, continuando en la rica vena de cine políticamente orientado que explota hasta la actualidad.

Esta periodización proporciona un práctico marco para reflexionar sobre la obra completa de Godard, especialmente porque señala una fase separada y muy concentrada para los años basados en el vídeo y la televisión, y eleva su trabajo posterior a 2000 al mismo nivel que la icónica *À bout de souffle* o *Pierrot le fou* (1965). De Baecque también sugiere que los muchos cambios –intelectuales, técnicos y geográficos– que ha realizado Godard en su carrera son un factor explicativo de su cine. Llegar al fondo de las razones por las que se producen estos cambios constituye el verdadero desafío que afronta cualquier biografía de Godard. De Baecque even sinuía su propia respuesta a ese desafío cuando describe los cambios como «exilios», ya sean internos o externos, siempre relacionados con un punto que Godard percibe como el centro: la familia, París, la industria del cine, la ciudad.

Ha habido tres cambios geográficos en la vida de Godard: al dejar su casa de Ginebra por París en 1949, después de París a Grenoble en 1973, y por último de Grenoble a Rolle, en la orilla norte del lago Lemán, en 1977. En un reciente artículo, Daniel Cohn-Bendit, un amigo de hace mucho tiempo, resalta un factor sobre todos los demás como motivo de estas agitaciones: «Toda su vida es una rebelión permanente contra sus orígenes, contra su familia, que pertenecía a la alta burguesía suiza, racista y fascista». La madre de Godard pertenecía a la dinastía de banqueros protestantes de los Monod; su padre era un médico de clase media. Eligiendo el cine y eligiendo París, Godard estaba rompiendo con su mundo y con las expectativas paternales de una carrera respetable, a la altura de la posición de clase de la familia. La rebelión ha continuado desde entonces con diferentes objetivos. A mediados de los años sesenta, cuando su popularidad y reputación estaban alcanzando su cima con *Pierrot le fou*, Godard sabotó una confortable posición a la cabeza de la cinematografía francesa rompiendo con la narrativa convencional y con la propia industria; una reacción progresivamente expresada con *Masculin Féminin* (1966), *Weekend* y *La Chinoise* (ambas de 1967). También hay que decir que 1968 no alejó a Godard, él ya estaba alejándose: todas estas películas fueron realizadas antes del caso Langlois y de los levantamientos de mayo. Expresaban lo que De Baecque llama el «balanceo», el deseo de «olvidar lo aprendido» y empezar de nuevo desde cero. Godard lo hace tanto con el colectivo Dziga Vertov y la estrecha colaboración con Gorin a comienzos de la década de 1970, como con el traslado a Grenoble con Anne-Marie Mièville, su compañera desde entonces.

«Cualquiera que sea la situación», continúa Cohn-Bendit, Godard «siempre tomará la posición más radical». Así es como piensa el director de cine tanto a nivel intelectual como cinematográfico y eso explica en cierta medida los cambios en su carrera hasta la fecha. Trabaja por medio de una provocación radical y asume la posición contraria; incluso como joven crítico, Godard prefería defender los fracasos de la obra de un director, los que el público rechazaba, porque mirando de cerca esos fallos era como podía encontrar la clave del genio de un autor. No ha flaqueado en esta posición. Godard tiene «gusto por la paradoja», una «naturaleza contradictoria», explica De Baecque, pero, por encima de eso, odia las reglas, que, en palabras de una temprana crítica, «rompe igual que los monos las nueces». En consecuencia, siempre ha resistido a determinados aspectos de la industria del cine, si es que no a toda la industria en su conjunto.

Pero estos rasgos se han cobrado su peaje: de acuerdo con De Baecque, parte de la vocación de Godard es «ser infeliz». Muchos críticos han resaltado este aspecto melancólico de Godard. ¿Qué fue *La Chinoise*, sino una película sobre el fin del maoísmo francés realizada en el momento de su nacimiento? Pero no habría que confundir esto con el pesimismo; cuando en 1965 los editores de *Cahiers* le preguntaron sobre cómo se sentía respecto al futuro del séptimo arte, Godard contestó: «Espero la muerte del cine con optimismo». En el terreno de las relaciones personales, resulta tentador ver algunas de sus disputas con actores, productores y amigos como momentos de ruptura, conscientemente generados por Godard, en un deseo de acelerar un resultado que consideraba inevitable. Respecto a las mujeres, la biografía que nos presenta De Baecque no nos muestra indirectamente a Godard como un mujeriego; más bien aparece como un trágico romántico. Por ejemplo, cuando su matrimonio con Anna Karina estaba desintegrándose, después de una pelea, un iracundo Godard destruyó todas sus pertenencias y atacó con unas tijeras todos sus trajes; los suyos, no los de Anna. «No quería hacerla daño», explicaría más tarde a un confuso Jean-Pierre Melville que había aparecido en escena. Es de notar que De Baecque se muestra ligeramente desapegado cuando se trata de mujeres: hay algunos pasajes inusitadamente florales sobre el vestuario de Jean Seberg en *À bout de souffle* y sobre el cuerpo de Bardot en algunas escenas de *Le Mépris*. Las etapas de los años de Karina también revelan más sobre ella que sobre Godard, lo que se agradece y es conmovedor en muchos aspectos, y De Baecque cita extensamente sus entrevistas con la actriz; pero Godard, de alguna manera, se desvanece de la vista en el proceso.

Lo que De Baecque llama la naturaleza contradictoria de Godard parece anular cualquier estrategia política coherente como factor explicativo de su trabajo. Al principio, esto significó llamar al cine séptimo arte y elegirlo por encima del estudio o de la familia. También significó resistirse a la politización, en un momento en el que sus contemporáneos estaban todos firmando el Manifiesto de los 121 en apoyo de la independencia de Argelia. En vez de ello, Godard realizó *Le Petit Soldat*, rodada inmediatamente después de *À bout de souffle*, pero que no se estrenó hasta 1963, donde mostraba al FLN como los

torturadores y solamente daba a entender lo mismo de los militares franceses. Sin embargo, el hábito de Godard de adoptar consistentemente la posición contraria, la más radical, nunca es una provocación gratuita. Frecuentemente hace discordantes yuxtaposiciones que están dirigidas a dar lugar a un nuevo conjunto de cuestiones; como la tercera imagen sin formato que surge en la mente del espectador, producto del montaje de otras dos imágenes inesperadamente reunidas. Una de estas secuencias –que reunía a Hitler y a Golda Meir– provocó recientemente la ira del *lobby* israelí y muchos críticos estadounidenses protestaron cuando se anunció en noviembre de 2010 que Godard iba a recibir un Óscar Honorífico. Los mismos críticos, presumiblemente, no tuvieron objeciones a su afirmación en *Histoire(s) du cinéma* de que el séptimo arte era irremediablemente culpable de fracasar en recoger el Holocausto cuando se estaba desplegando, y por ello profundamente cómplice del fracaso del mundo en prevenirlo. Pero, en cualquier caso, afirmar un antisemitismo es perder por completo la manera en que piensa Godard: por asociación, y siempre en primer lugar, por efecto visual. El punto de conexión político o intelectual queda en manos de la audiencia.

De Baecque nos recuerda lo infatigablemente que ha trabajado Godard, un trabajo que incluso a los ochenta años no ha finalizado, porque «lleva el cine en los huesos», citando un perfil suyo publicado en *Télérama* al comienzo de su carrera. En la década de 1980 Serge Daney resaltó esta misma característica en su programa de radio *Microfilms*, debatiendo la transición de Godard al trabajo con el vídeo. En aquel momento Godard había dicho que ya no sabía contar una historia utilizando la película de 35 mm y que cualquiera que lo hiciera estaba simplemente fingiéndolo. «Si algún día volvemos otra vez a querer escribir poesía o a bailar, puede que lo que necesitemos hacer sea estudiar como un químico que empieza desde cero y pregunta: ¿qué es eso?, ¿y eso?» Igualmente, el director de cine debe reconsiderar todo: ¿qué es un personaje, un color, un movimiento? El vídeo fue la manera de trabajar como un químico de Godard, o, como dice Daney, «como un pintor que no enseña todo su trabajo, pero [...] tiene la idea de que uno debe, todos los días, tocar la película, empuñar una grabadora de vídeo, trabajar con la imagen».

Hay insinuaciones de este enfoque de exploración, de invención, y en constante reajuste, en la sugerencia que hace De Baecque de que un factor que había detrás del traslado de Godard a Grenoble era el ser vecino de Jean-Pierre Beauviala, el joven ingeniero e inventor de cámaras de cine. Godard buscaba estar lo más cerca posible de la maquinaria, de manera que pudiera experimentar con ella a medida que se construía. Más tarde, De Baecque describe a Godard en Rolle como el «artesano completo, como un zapatero reparando sus zapatos, un mecánico reparando sus coches». Con esta aproximación táctil, artesana, al cine, Godard ha permanecido en la cumbre de la tecnología en el arte. Esto ha sido así desde el principio, y siempre ha sido un tema de orgullo. Cuando *Les Carabiniers* (1963) recibió una mala acogida de la prensa en su estreno, Godard se vio especialmente ofendido por la afirmación de que estaba hecha de mala manera, que técnicamente era un fracaso, cuando, de hecho, el tratamiento granu-

lado del blanco y negro de la imagen era un efecto buscado, muy difícil de alcanzar y que necesitaba un conocimiento muy elevado de las cámaras del momento. Godard rápidamente hizo el suntuoso cinemscope de *Le Mépris* (1963) para demostrar a sus críticos que estaban equivocados.

Como McCabe antes que él, De Baecque se resiste a canonizar a Godard. Sentar al director en un pedestal congela el poder potencial de cada nueva obra; si está en el museo no puede estar al mismo tiempo en la calle, desestabilizando o entendiendo la realidad y rompiendo con el pensamiento consensuado. Pero la conclusión de la biografía de De Baecque es decepcionante. Godard es el verdadero «hombre del cine»; es, a los ochenta años, todavía «nuestro contemporáneo», «un hombre del presente». El nombre del director o incluso simplemente sus iniciales, «se han convertido en sinónimo del propio cine. Y, por encima de eso [...] contar la historia de su vida es intentar explicar el mundo partiendo del séptimo arte». En esto, De Baecque parece hacerse eco de la opinión de Louis Aragon, en un artículo de 1956, de que Godard era al siglo xx lo que Delacroix había sido al xix. Pero De Baecque no hace una sólida argumentación sobre si esto es cierto para Godard más que para cualquier otro. No dice lo suficiente, en particular, sobre la naturaleza de la brillantez estética de Godard, especialmente sobre su habilidad para componer un marco, sabiendo exactamente qué poner en él y qué dejar sin decir. Qué es lo que no se muestra directamente, pero que se comunica por medio de la elegida *mise en scène*. La experimentación de Godard con las formas narrativas es algo bien conocido, pero De Baecque nos dice relativamente poco sobre cómo la alcanza exactamente, especialmente a través de una clase de entrelazado, opuesto al simple montaje o *collage*, de diferentes tipos de imágenes; en *Film Socialisme*, por ejemplo, se mueve entre lo digital, la película de 35 mm y las secuencias del teléfono móvil, contraponiéndolas constantemente con el sonido y el texto.

La seriedad de la biografía de De Baecque significa que evita caer en la trampa en la que han caído muchos autores que se han ocupado de Godard: la de presentar al director como un posmoderno, un hombre de *pastiche* que pega palabras, frases e imágenes en un intento de romper la distinción entre arte superior e inferior, probando, en vez de ello, la equivalencia de Baudelaire y de las películas de serie B. Fredric Jameson ha llamado a esto la «estética de la cita» de Godard, y Peter Wollen ha señalado que no hay «nada irónico ni ningún vacío ecléctico» en ello. De hecho, en el muestreo y reciclado del arte, que es un rasgo de todas las películas de Godard, hay una cierta clase de cualidad optimista, esperanzadora. Los personajes citan a poetas o leen pasajes de novelas, la música clásica y la popular se mezclan en la banda sonora, los fragmentos de mitología griega afloran en un contexto contemporáneo, y las tomas de viejos maestros se editan junto a eslóganes publicitarios y pósters. Pero, como señala Wollen en *Paris, Hollywood* (2002), esto no ha surgido del *pastiche*:

Es un reconocimiento de que la sociedad francesa contemporánea exhibía signos de un futuro autodestructivo y que simultáneamente había conservado con

ella los rastros de otra, y bastante contrastada, clase de valor que todavía amenazaba con abrirse paso a través de la corteza de alienación y fetichismo, en un estallido volcánico de libertad romántica.

La mezcla de resignación y de incontenible esperanza –la tragedia y el romance– estalla constantemente en las películas de Godard, algunas veces en la propia narrativa, y otras en la deslumbrante belleza de las imágenes y en la sinceridad de su apuesta por comunicarse con nosotros. Siempre hay algo en Godard de la Natacha de *Alphaville*, quien se aferra a las palabras de los poetas, las recita para mantener vivos los conceptos que contienen, a pesar del mundo de decadencia que la rodea. Godard ve el mismo mundo, pero continúa proporcionándole respuestas críticas y alternativas creativas.