

**COMO HACER  
"POLITICAMENTE  
CINE  
POLITICO"**

# JEAN-LUC ex-GODARD

En el transcurso de los dos últimos años, Jean-Luc Godard ha realizado un total de ocho películas, ninguna de las cuales ha sido presentada al gran público.

El autor de «Pierrot, le fou» ha querido tachar con una gran cruz toda su obra hasta «One plus one», inclusive. No soporta que la gente hable de esas películas delante de él. Pronunciar las tres sílabas de «La chinoise» equivale a pasarse al enemigo. Amnesia, pues, obligatoria.

Claro que hay en todo ello una gran dosis de puerilidad. Godard ya era un hombre «engagé» entre 1965 y 1968: «Deux ou trois choses», «La chinoise», «Week-end», «Le gai savoir» no sólo anuncian pensamientos y actos que habrían de inscribirse en la historia, sino que anticipan métodos del cine militante. Si hay algo que debía haber abandonado Godard en su nueva etapa, y que por desgracia ha conservado, es esa especie de desenvoltura precipitada y de difícil equilibrio, fuera de todo contexto, esas frases tomadas a izquierda y derecha, así como ese gusto por el ejemplo concreto, seductor, tranquilizante, que nada concreta, pero que lo embrolla todo.

## UN MES DESPUES DE MAYO 68

Examinemos, por orden cronológico, las actividades de Godard a partir de «One plus one»:

Junio de 1968.—Godard rueda «Un film comme les autres». Título eminentemente godardiano: esta película no se parece en nada a un film. Claro, que en junio de 1968 no se hace arte: sólo se realizan proyectos. Godard registra con cámara y magnetofón a un grupo de estudiantes que, junto con un obrero, discuten en medio del campo sobre período posmayo. El cine es, en este caso, un puro y simple duplicador. Godard hace exactamente el mismo trabajo que haría un reportero de televisión. No se trata de un ejercicio brillante.

En noviembre de 1968, Godard rueda en los Estados Unidos «One american movie».

En enero de 1969 realiza, en Canadá, «Communications». Nadie los ha visto. El primero fue abandonado por su autor defini-

tivamente. No se sabe cuál será la suerte del segundo.

Febrero de 1969.—Godard realiza para la televisión británica «British Sounds». Se trata de una especie de lección política que explica con meridiana claridad en qué modo la ideología de clase determina el comportamiento interno y externo de cada individuo en un país capitalista desarrollado (estoy simplificando evidentemente). En este film, el pensamiento del cineasta utiliza las imágenes como fuerza testimonial. El sonido lo constituyen esencialmente discursos marxistas un tanto simples. Pero es el sonido el que marca el ritmo, la imagen es puramente explicativa.

## COMO HACER "POLITICAMENTE CINE POLITICO"

Godard se lanza entonces a la experiencia del «cine de grupos». Intenta rechazar, por la vía práctica, los poderes discrecionales del director tradicional. Considera que los plenos poderes del

director sobre el equipo producen, de entrada, una situación opresiva de la que no puede surgir ningún film verdaderamente revolucionario. Para realizar «políticamente cine político», Godard aspira a ser un militante más de una sección cinematográfica. Todos los militantes tendrán igualdad de voz y voto en cuantas decisiones haya que tomar. No se tratará ya de «films de Godard». No obstante, reivindica como suyo el primer film realizado en grupo en Checoslovaquia, entre marzo y agosto de 1969, para la productora norteamericana Grove Press: «Pravda». Quizá haya querido cargar solo con la responsabilidad del fracaso. Quizá también las dificultades de rodaje hayan impedido un auténtico trabajo de equipo. «Pravda» recoge la tesis de «Pekin-Information», según la cual los tanques soviéticos revisionistas entraron en Praga para impedir que los checos rompiesen con Wallstreet.

«Pravda» es un simple montaje de imágenes documentales acompañado de un discurso tan frágil como autoritario. En esta película, Godard se desahoga dando prueba de un feroz antisovietismo. Ninguna novedad expresiva. El empeño de respetar estrictamente una teoría revolucionaria ha llevado a Godard y a sus compañeros a realizar una película conservadora desde un punto de vista estilístico y «dandy» en cuanto a contenido.

## «VIENTO DEL ESTE»

Entre mayo y septiembre de 1969, Godard rueda «Vent de l'Est» para el productor italiano Rizzoli, film realizado de acuerdo con la dinámica de grupo. Todos los que en él trabajan figuran a un mismo nivel de importancia. Todos participan en las discusiones, en el rodaje de cada centímetro de película. Discusiones de grupo antes, durante y después de cada toma. Cohn-

*Mayo del 68 supuso para Godard el replanteamiento de toda su obra anterior y el paso a un cine de guerrillas, de objetivo directamente revolucionario. En la foto, Godard —junto a su mujer, la actriz Anna Wiazemski— rueda junto a las barricadas de Saint-Germain.*





Este fotograma pertenece a "Lucha en Italia", una de las ocho películas de las que habla Michel Cournot en su reportaje y que ha sido proyectado en el reciente Festival de Birgamo (véase crítica en la sección de Artes y Letras).



Bendit forma parte del grupo y aporta, por lo menos, su buen humor. Sin embargo, todo esto no basta. Y el nuevo intento es un nuevo fracaso. «Viento del Este» parece una malévol sátira de una película hipergodardiana realizada por un aristócrata que, siguiendo la moda, hubiese tratado de imitar a Sergio Leone y a Gilbert Mury al mismo tiempo.

Noviembre de 1969.—«Lutte en Italie», producida por la televisión italiana. El grupo, bautizado ahora como «Grupo Dziga Vertov», es menos numeroso. Es más fácil entenderse. En la película, una joven marxista italiana de familia burguesa intenta liberarse, por etapas, de su ideología de clase.

#### DE ITALIA A PALESTINA

«Lucha en Italia» no es ni una descripción crítica de un mundo que uno quisiera transformar ni

una política-ficción anunciadora de un futuro determinado. El film trata de colocar al espectador entre dos vacíos, dos ausencias, que una logomaquia doctrinaria es incapaz, por sí sola, de colmar. Cuando se es testigo de un rechazo sistemático tal de todos los recursos del sonido y de la imagen, uno se pregunta por qué el grupo Vertov insiste en hacer cine. Cualquier reunión pública sería más viva, más abierta, menos intelectual, pretenciosa y aburrida, más eficaz.

Febrero de 1970.—El Grupo Vertov, reducido ya a sólo tres personas, marcha a Palestina a fin de realizar para Al Fatah «Hasta la Victoria». Se trata de un intento por parte de Godard y sus amigos de actuar como «prestarios de servicios» y de poner el cine a disposición del prójimo. En Palestina, piden a los guerrilleros que, sin dejar de

serlo, sean también cineastas. Les piden que expongan, por medio del cine, sus motivos, sus actos, su teoría, sus proyectos. Se ensaya sobre la marcha: se trata de averiguar qué efecto tendrán sobre el espectador estos o aquellos segmentos audiovisuales cortados y cosidos de tal modo. El Grupo Vertov vuelve a París para

revelar la película y realiza los primeros modelos. Luego vuelve a Palestina, donde los combatientes de Al Fatah se hacen cargo del material, lo vuelven a montar, fabrican los trozos que faltan, etcétera. Al Fatah hace así su primera película, pero sólo gracias al Grupo Vertov. ■ MICHEL COUNOT.

## Godard o la revolución a 24 imágenes por segundo

Por Fernando Lara

«Ha pasado el tiempo de la reflexión; comienza el de la acción». Invertiendo las palabras que abrían «Le petit soldat», bien puede ser éste el lema de Jean-Luc Godard 1970. El creador de «Week-end» abjura de toda su actividad anterior a mayo del 68 y se enrola en las filas de un cine militante, que plantea no ya los problemas de una expresión política, sino los de una acción política directa que reclama para sí adjetivos como guerrillera, subversiva o antilperialista. La radicalización absoluta de Godard aparece anunciada teóricamente con plena claridad: «Ahora intento hacer un cine que conscientemente procura participar en la lucha política. Antes era inconsciente, un sentimental, era de izquierda, si se quiere, pero partí de una posición de derecha y también porque era un burgués, un individualista. Después fui evolucionando sentimentalmente hacia la izquierda, hasta llegar a una posición no de izquierda «parlamentaria», sino de izquierda revolucionaria, radicalizada, con todas las contradicciones que esto impone». Son sus palabras a la revista uruguaya «Cine del Tercer Mundo» donde, además, y siguiendo su línea habitual de terrorismo crítico, explica cómo el cine de Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman, Truffaut, Rivette, Demy, Resnais, Lester, Brooks, Pasolini, Bertolucci... él mismo antes de mayo,

### "UN FILM ES UN FUSIL TEORICO, Y UN FUSIL ES UN FILM PRACTICO".

es un cine «aliado de la reacción» y todos ellos «están integrados en el sistema y no quiere desintegrarse. Todos hacen cine de las clases dominantes». Vicente Molina-Foix señala la «evidente esquizofrenia del Godard 70» sin por ello desestimar su esfuerzo en «desempeñar activamente el papel de cineasta marxista-leninista militante y combativo, luchando por un cine revolucionario aplicado no sólo a la realización (en la estética) sino, claro está, ideológicamente y en otros aspectos más tangentes, como producción, exhibición, comercialización, en fin, del producto cinematográfico».

#### CUATRO PREGUNTAS SOBRE UNA EVOLUCION

Pero, ¿cuál ha sido el trayecto recorrido por Godard hasta asumir una postura que para muchos no tiene salida? La consideración de que una película es «como un fusil a emplear en una acción revolucionaria» y que el compromiso del cineasta se asimila a «trabajar

plenamente como un militante», ¿por qué caminos ha llegado a un hombre que durante más de la mitad de su carrera ha sido vapuleado insistentemente por la crítica de izquierda, sobre todo con motivo de algunos films concretos como el ya mencionado «Le petit soldat», «Les carabiniers» o «Alphaville»? ¿Hasta qué punto el hombre clave de la «Nouvelle Vague» —calificada de apolítica, parafascista, gaullista o malrauxiana— ha podido dar un giro tan espectacular, tan absoluto, en una obra que nace con esa «apología de la delación» que es «A bout de souffle», dentro de una circunstancia —tabú para el cine francés— como la guerra de Argelia sobre la que Godard hablaba en su «Soldadito» sólo en cuanto aquello que le concernía «como parisino de 1960, no afiliado a ningún partido. Es decir, el problema de la guerra y sus repercusiones morales»? ¿Cuál es la explicación de que un cineasta «cuya ausencia de perspectiva histórica le impide distinguir entre la OAS y el FNL, esclarecer las razones, los ideales opuestos de sus combates, ver que si la OAS reclama también a Lenin desnaturaliza sus referencias» y cuya postura sólo puede definirse como «anarquista» o, mejor, anarquizante tanto en un plano ideológico como lingüístico» (Aristarco dixit, 1967) haya puesto todo su prestigio, toda su carrera, todo su futuro quizá,

al servicio de los guerrilleros de Al Fatah («Hasta la victoria») o los estudiantes más avanzados de las universidades francesas («Un film comme les autres») o italianas («Lutte en Italie»)?

#### LAS COARTADAS DE LOS INTELLECTUALES

La explicación, por supuesto, está en mayo del 68, aunque la ya tradicional y molesta miopía de la crítica que más veces cita la lucidez haya favorecido el sentimiento de sorpresa. «Mayo» ha sido una liberación fantástica para muchos de nosotros. «Mayo» nos ha impuesto su verdad, nos ha forzado a hablar y plantear los problemas de otra manera. Antes de «Mayo», aquí en Francia todos los intelectuales tenían coartadas que les permitían vivir bien, tener un coche, un apartamento, pero «Mayo» ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema. A los intelectuales que habían tenido éxito, «Mayo» les puso en situación análoga a la de un obrero que tiene que abandonar la huelga porque debe cuatro meses al tendero. Hay cineastas, como Truffaut, que dicen sinceramente que no van a cambiar de vida, y otros que siguen haciendo un doble juego, como los de «Cahiers» (...). «He renunciado a los beneficios que me daba el sistema. Me di





## JEAN-LUC ex-GODARD

cuenta de que estaba oprimido, de que existe una represión intelectual menor que la represión física pero que también hace sus víctimas, y entonces me sentía oprimido. Cuanto más quería luchar, más me apretaban el cuello para silenciarme, y además yo mismo me autorreprimía completamente». A pesar de la firmeza de sus palabras, quizá no todo nazca de la «Il Revolución francesa». Primero, porque un importante componente político —más o menos ambiguo, más o menos confuso— recorre casi todos los films godardianos, en especial, a partir de «Masculin-Feminin» y «Made in USA» (1966) y de manera indiscutible con la llegada —al año siguiente— de «Loin du Vietnam» y «La chinoise», obras exclusivamente políticas por mucho que irriten los exhibicionismos y partis-pris de Godard, hasta llegar a «Week-end», «film de contestación de la "civilización del ocio", sorprendentemente premonitorio, que rueda antes de la revolución de mayo de 1968», en palabras de Román Gubern. Aceptada, pues, esta constante, lo que sí resulta evidente en la evolución ideológica de Godard es la existencia de un salto cualitativo: la cuestión ya no es —como apuntábamos al principio— hacer cine político, sino utilizar el cine como un medio de actividad revolucionaria. Desvestir al cine de su carácter sacralizante de expresión artística reservada a una minoría, perteneciente a la clase burguesa por supuesto, para transformarlo en un arma popular al servicio de los intereses de una mayoría oprimida por un imperialismo que presenta mil y una facetas en su deseo global de mantener el poder.

### EL VIEJO DEBATE SOBRE «EL CINE Y LA POLÍTICA»

El planteamiento teórico parece irrepachable. Sobre su puesta en práctica y, concretamente, sobre la utilidad del cine en un papel de incentivo revolucionario, nacen ya muy serias interrogantes. Detrás se encuentra toda la veterana polémica (que «Positif», «Jeune Cinéma» e «Image et Son» —junto a otras revistas más minoritarias como «Cinéthique» o «V. O.»— han

resucitado en Francia durante este año) sobre «Cine y Política», quizá tan estéril como indicativa del momento ideológico de un concreto grupo intelectual de un determinado país. Si ya vamos estando todos de acuerdo en que una película es, por el mismo hecho de su existencia, un producto político planteando la temática que plantea (y, a escala nacional, los films nacidos con la firma de Pedro Masó han servido —entre otras cosas— para clarificar definitivamente esta cuestión), el problema surge al considerar la efectividad revolucionaria del cine cara al espectador. Desde posturas tan utópicas en su optimismo como la de Solanas y Getino, autores de esa inmensa mentira que es «La hora de los hornos» («hay que convertir la obra misma en una acción revolucionaria»), Robert Kramer («no se puede separar nuestro trabajo de cineastas del de agitadores políticos») o el Godard actual, hasta las más desencantadas o sumamente realistas —según como se mire— tipo Chabrol («si una película es audaz, se la prohíbe. Todo film que se autocalifica de valiente, desde el mismo instante en que se proyecta sobre una pantalla ya no lo es. Ninguna obra autorizada por la censura puede ser "courageux". Política en el cine... ¡es ridículo! En cuanto a "la política y el cine" es un falso problema. Me gustaría coger una ametralladora para hacer la revolución, pero no una cámara. No es un film quien cambiará la sociedad»), o tipo Marco Ferreri («el cine, en general, no sirve para nada. Por otra parte, nada sirve para nada. Sólo hay cuatro textos útiles: los Evangelios, el Libro Rojo de Mao, la Biblia y Karl Marx. Estas cuatro obras sí que sirven. Hay gente que dice: "Yo me comporto según la Biblia", pero, ¿cuándo se ha oído hablar de "Yo vivo siguiendo lo que dicen Pasolini o Ferreri"?»; entre ambas posturas extremas, nacidas casi siempre como réplica a una corriente de opinión opuesta, se sitúa otra no tanto intermedia como más reflexiva en orden a la relación arte-sociedad, hombre-historia. Las palabras de René Allio —realizador de «La vieille dame indigne», «L'une et l'autre» y «Pierre et Paul»— bien pueden resumir esta última posición: «¡Por supuesto que no se cambia la sociedad con una película, ni con dos, ni con diez! No es verdad que se haga la revolución con el arte, pero las obras artísticas sí pueden despertar a los individuos, sensibilizarlos sobre ciertos problemas. No es Gorki quien ha hecho la Revolución de 1917, pero contribuyó a ella con sus escritos».

### LO QUE EL CINE PUEDE DAR DE SI

Dentro de este panorama sumamente polémico, Godard 70 se in-

serta como un maximalista que niega —y esto no es novedad en él— cualquier dogma que no sea con exactitud el suyo, sin que la ausencia de cualquier tipo de dogmas preestablecidos pueda presentarse siquiera como opción a elegir por los demás. La contradicción de hacer la revolución con un arma que, al menos directamente, no presenta todas las características deseables de eficacia puede estallar de un momento a otro, cuando el realizador de «Une femme est une femme» llegue a un muro sin salida al comprobar que, políticamente, el cine no da más de sí. El paso a una actividad guerrillera armada (como Michèle Firk en su unión a las Fuerzas Armadas Revolucionarias guatemaltecas), el suicidio, la marcha atrás o el abandono definitivo, producto de la decepción, son las salidas que —tarde o temprano— se presentarán en la trayectoria de Godard. De la elección de una u otra de ellas dependerá, en última instancia, la validez del camino recorrido, hoy todavía imposible de juzgar. Resulta muy difícil mantener una carrera como la de Joris Ivens —hoy criticado, excesivamente a mi juicio, por la crítica de izquierda debido a su «estética anticuada y su blandengue ideologismo»—, pero raya en lo imposible si el punto de partida es aún mucho más radical: «Un fusil es una idea práctica y una idea es un fusil teórico. Un film es un fusil teórico y un fusil es un film práctico. Afortunadamente, no llevo fusil pues soy tan corto de vista que probablemente mataría a mis amigos. Tengo la impresión de que soy menos mlope en el cine y por eso prefiero hacer films», dijo Godard hace ahora dos años a los estudiantes norteamericanos. La evasiva humorística que supone la segunda parte de su frase parece imposible de mantener durante mucho tiempo. Por otra parte, está el problema del lenguaje.

### EL CONOCIMIENTO Y EL LENGUAJE

«La sinceridad de la "Nouvelle Vague" han consistido en hablar a fondo de lo que conocía bien antes de hablar sin firmeza de lo que no conocía... ¿Hablar de los obreros? Me gustaría, pero no los conozco lo suficiente. Estoy dispuesto a rodar «325.000 francos», de Vailand, pero es un tema muy difícil, le tengo miedo. ¿Qué esperan los que lo conocen lo suficiente para filmarlo? La primera vez que he oído hablar a un obrero, en el cine, ha sido en «Crónica de un verano». Pero, aparte de Rouch, toda la gente que ha hablado de los obreros no tenía talento. Necesariamente, sus obreros eran falsos». Esto declaraba Godard a «Cahiers» en 1962. Cinco años más tarde, el problema del conocimiento se ha-

bía transformado para él —como era inevitable, al ir indisolublemente unidos— en problema de lenguaje: «Muy pocas veces, las personas formadas políticamente lo están desde un punto de vista cinematográfico y viceversa. Por mi parte, es al cine a quien yo debo mi formación política, que hoy todavía no está terminada (...). Los que saben qué es la política no saben lo que es el cine y recíprocamente (...). La gente que conoce el cine no sabe hablar el lenguaje de las huelgas y los que conocen las huelgas entienden mucho mejor a Gerard Oury que a Resnais o Barnett. Los militantes sindicales han comprendido que las personas no son iguales porque no ganan lo mismo; a la vez, nosotros tenemos que comprender que no somos iguales porque, además, no hablamos el mismo lenguaje».

¿Cómo ha salvado el Godard de hoy esta —para muchos invencible— problema? No parece que en las ocho películas que ha realizado en estos dos últimos años, el creador de «Vivre sa vie» haya podido encontrar una solución. Su vigor revolucionario parte más bien de la colectivización del proceso generador del film y de la temática planteada que de una asimilación popular —entorpecida al máximo, también es cierto— de las ideas propuestas en la pantalla. El aislamiento que ello puede suponer es otro de los graves peligros que lleva en sí el camino que hoy experimenta Godard (1) sobre todo para un hombre que, de una manera excluyente cada vez, ha buscado en el cine: «La expresión de los bellos sentimientos» (1952); «Satisfacer un instinto» (...); «Una manera de vivir propia de cada individuo» (...); «Sumergirse de nuevo en el sueño» (1963); o «Un arte poético en el sentido más amplio de la palabra» (...); «Un arte en el que es difícil realizar un tema enteramente político porque la política es, a la vez, el presente y el pasado» (1965).

### RESUMEN DE UN ITINERARIO

Partiendo de un curioso estallido a los diecinueve años (también hay un «joven Godard»), su trayecto es apolítico en los cincuenta —muy bien planteados por Gubern en su «Godard polémico»—, confuso ideológicamente en la primera mitad de los sesenta, propugnador de «dos o tres Vietnam en el seno del inmenso imperio Hollywood - Cinecittà - Mosfilms-Pinewood etcétera» en 1967, y guerrillero del cine desde mayo de 1968. Evolución hacia la luz o hacia la esquizofrenia, su sinceridad parece fuera de discusión. ■

F. L.

(1) Según una revista especializada argentina, Godard acaba de firmar un contrato con «Cinéma et Publicité» para hacer cortos publicitarios.