

[Cinema]

AMOR Y CINEMA

Robert Desnos

El mayor encanto de París es poder amar con el máximo de libertad. Las mujeres no son solamente misteriosas por la mirada, sino también por esa coquetería carnal que es el principio mismo de la moda parisina. Yo no soy de aquellos que creen que el amor más puro es un amor de eunuco por un maniquí de hielo. Reconozco que es un enigma profundo planteado a la inquietud humana esta alianza en el amor de lo espiritual y lo material, pero esta unión mística nunca me ha parecido vil. Además, el deseo es a veces ¡ay! obligado a bastarse a si mismo, pues si el amor es siempre libre, no es menos dramático. Y es en el cine que el deseo de amor está más cargado de patetismo y poesía. Bellas mujeres de la pantalla, héroes perfectos, súcubos e íncubos modernos, presidís encuentros milagrosos. Bajo vuestra egidía, con el favor de las tinieblas, las manos se estrechan y las bocas se unen y esto es perfectamente moral. Esos amores en la sombra honran este siglo. En vano el pudor indecente que hace estragos luchará contra esta llama, el amor triunfará siempre. Los impotentes, los mismo que proscriben a Charlot, queman los libros de Sade y recelan en su alma de las lujurias del fango, han cargado al cine de las múltiples cadenas de una censura imbécil. No veremos pues mujeres desnudas en la pantalla surgir milagrosamente en un paisaje maravilloso, no veremos pues los gestos armoniosamente múltiples y supremos del amor, pero el deseo de amor no sufrirá ninguna merma.

Ponte en guardia, censor, mira esa mano de mujer palpitar en primer plano, mira ese ojo tenebroso, mira esa boca sensual, tu hijo soñará esta noche y, gracias a ello, escapará de la vida de esclavo a la cual le destinabas. Mira ese actor tierno, melancólico y audaz -¿qué digo? ese actor: no esa criatura real y dotada de una vida autónoma-, más que seguro que en los brazos de carne, levantará a tu hija esta noche en su abrazo de celuloide y el alma de tu hija será salvada. ¿Porqué estas gentes, los primeros en ir a ver en los music-halls la fiesta que dan las girls con todo el lujo de su desnudez, tienen tanto miedo del universo cinematográfico? Su estupidez es lógica. Atisban que llave mágica de la imaginación se ofrece a los espectadores. Saben que prolongación la intriga exterior tendrá en las almas honorables. No desconocen la todopoderosa virtud liberadora del sueño, de la poesía y de esa llama que vela en todo corazón lo bastante orgulloso para no compararse a una pocilga. Pese a sus tijeras, el amor triunfará. Pues el cinema no es un instrumento de propaganda más que para las ideas brillantes. Bajo el pretexto de «honestidad» y de «moral» (¿cuál?) han pretendido proscribir el amor de la pantalla: se mantiene permanentemente. A la generación de cadáveres que pretende regirnos, abandonamos las cenizas del aguilucho y los útiles de los sepultureros. Que pretendan hasta hartarse instituir el imperio de los muertos sobre los vivos: nosotros guardamos toda nuestra disponibilidad para el amor y la revuelta. No impedirán tampoco lo primero atormentar nuestros corazones como no impedirán al acorazado *Potemkin* navegar a toda máquina por una mar serena, bajo un cielo atravesado por el golpeteo de los estandartes

simpáticos y la palabra “¡Hermanos!”, al grito de la cual se vienen abajo las murallas, mil veces gritada por los hombres de buena voluntad.

19 de marzo de 1.927

[Documents, incluido en Desnos, Oeuvres, Quarto Gallimard]

EN EL CAMINO

José Manuel López

«He encontrado una idea de novela [de película]. No describir la vida de las gentes sino solamente la vida, la vida simplemente; lo que hay entre las gentes, el espacio, el sonido y los colores. Querría llegar a eso. Joyce probó, pero debemos poder... Poder hacerlo mejor.»

Ferdinand Griffon. *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard. 1965)

Elogio del amor contiene algunas de las imágenes más bellas que este observador ha visto en mucho tiempo, pero la sustancia del último largo de Godard no son sólo las imágenes; la acumulación de ideas, sonidos, referencias, frases, citas, músicas, reflexiones, presencias, ausencias...que pueblan los fotogramas de Godard parece encaminada a rodar el espacio que, como dijo Griffon, “hay entre las gentes” y que nutre “la vida, la vida simplemente”, o lo que es lo mismo: aquello que hace arte al arte. Para Roland Barthes la fotografía es la presión de lo indecible que lucha por ser dicho. Para Godard, su famosa “verdad a 24 fotogramas por segundo” podría entenderse como la presión de lo intangible que lucha por lograr sustancia, un afán matérico por salir del mundo de las ideas y al servicio del cual el artista se antoja un simple amanuense, con un papel fundamental eso sí, cuya caligrafía servirá de catalizador, de vínculo entre ambos mundos. Otro director muy aficionado a reflexionar sobre su propio oficio como es Víctor Erice, definió de manera precisa ese vínculo: “Todo el mundo tiene la capacidad para crear y recrear en su interior. Y una película no existe hasta que es vista, si no hay unos ojos que miren esas imágenes, las imágenes no existen. Cuando acabo una película, ya no es mía nunca más, pertenece a la gente. Yo no soy más que un intermediario en el proceso”.

Godard parece plantear en *Elogio del amor* la búsqueda del principio de todo, del fundamento último y primero, aquello que los filósofos presocráticos dieron en llamar el *arje*, y lo busca en el cine y a través del cine. Para los pensadores helenos, el *arje* habría de encontrarse en los elementos básicos de la naturaleza -la tierra, el aire, el agua, el fuego-; para Godard podría encontrarse en los elementos de la sintaxis cinematográfica y en la reflexión sobre el propio cine. *Elogio del amor* es una película que plantea un diálogo constante con la vida, con el cine y consigo misma y que oculta en su interior una reflexión profunda sobre la Historia de las historias.

El realizador franco-suizo juega con los formatos y sus texturas, retoza con las técnicas digitales, y hace un uso magistral del montaje y la música regalándonos momentos de un lirismo desbordado al tiempo que construye un paisaje de la mirada que nos parece nuevo y, lo que es aún mejor, que realmente lo es. Aunque esta supuesta y aún posible virginidad de *lo mirado* -que no de *el que mira*- sólo es posible, en una idea militantemente posmoderna, en relación con todos los demás paisajes que hemos visto con anterioridad. Para Godard, y así se lo hace expresar a sus personajes, sólo en base a lo ya visto podemos percibir lo nuevo. Si bien la idea no es demasiado audaz, sí que disecciona el movedizo y quizá un tanto trillado terreno

por el que se mueve actualmente el cinematógrafo, un arte donde la Historia es la cinta de Moebius en la cual las historias se reencarnan en otras historias, pero donde cabe preguntarse si este proceso podrá reproducirse hasta el infinito: ¿es posible la cita continua? Es muy probable que el más apretado corsé para la creación sea la ficción y la única manera posible de respirar resulte de romper las ataduras del lenguaje (sea cual sea), de las estructuras comunicativas que suponen el (¿anquilosado?) vehículo para expresar nuestras pulsiones creadoras. El vivaz campo de la no ficción está acogiendo a tenaces creadores -Jose Luis Guerín (*Innisfree, En construcción*) Agnès Varda (*Los espigadores y la espigadora*), Michael Moore (*Bowling for Columbine*), Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*), Víctor Erice (*El sol del membrillo*, de 1992 pero presente siempre), Agustí Villaronga (*Aro Tolbukhin, en la mente del asesino*, de dirección compartida con Lydia Zimmermann e Isaac P. Racine) o el propio Godard (*Histoire(s) du cinéma* y también su acercamiento, su postura, ante su *Elogio del amor*)-, creadores que se plantean una nueva relación con la realidad.

Godard puebla este paisaje virgen de retazos, frases, sonidos, imágenes -tomadas o retomadas- dando forma a un desarrollo argumental en apariencia sencillo, donde un joven director de cine, Edgar, quiere plasmar en un film las cuatro estancias del amor, el encuentro, la pasión física, la separación y el reencuentro, en la piel de tres parejas de amantes que se encuentran cada una en las tres edades del hombre, la infancia, la madurez y la vejez, respectivamente. Este *film dentro del film* le sirve a Godard para reflexionar sobre el propio cine, sí, y las citas a directores y películas que le precedieron son continuas, pero también y de manera pareja le sirve para trazar un intricado y denso armazón reflexivo sobre el amor y sobre la vida. Para Henry Miller la literatura, el acto de escribir, era “algo que es paralelo a la vida, pertenece a ella al mismo tiempo, y la sobrepasa”; para Godard podría decirse que el cine es la vida.

Elogio del amor es una película acumulativa, no sólo porque superpone niveles de lectura hasta densidades difíciles de encontrar y casi imposibles de asimilar en su totalidad (aunque no hay necesidad de aprehender todo lo visto, basta con captar lo sugerido) si no también porque es un film que goza, y esta vez de verdad, de vida propia fuera de la pantalla. Bresson (que es citado en varias y dispares ocasiones en *Elogio del amor*) planteaba su cinematógrafo de manera que la emoción partiría de una aparente desnudez que habría de ser vestida en la mente del espectador; Godard, en cambio, parece ofrecernos los más exuberantes ropajes que el espectador habrá de desvestir para encontrarse a sí mismo. Y ambos presentan una experiencia que ha de tomar sentido completo en la internalización que el propio espectador realice de lo mostrado: su cine (por lo menos el del último Godard) parte de una reflexión que tras su tránsito material por la película y su proyección en lo volátil de la pantalla se convierte en otra reflexión, no siempre más plena de sentido, pero siempre distinta y enriquecedora.

Por todo ello, *Elogio del amor* ha de ser vista una y otra vez (y no sólo por ser *necesaria*) sino porque parece capaz de evolucionar con nosotros, de adaptarse como un traje elástico que siempre dará de sí y nos acogerá en su interior aunque nuestra talla cinéfila -y humana ¿por qué no? - hayan variado. Uno de los personajes del film dice que las ideas son sólo el camino hacia otras ideas, y mientras se asiste a la proyección de esta película uno puede fácilmente llegar a pensar que hay pocos caminos más intensos, honestos y hermosos por los que transitar que *Elogio del Amor*.

José Manuel López, 21 de marzo de 2003

AQUELLO QUE NO ESTÁ, QUE SE HA IDO

Mauricio Alonso

I

Berthe, tras matarse, deja unos libros. Su voluntad quiere que Edgar elija uno. El elegido es un libro de Edouard Peisson, *Le voyage d' Edgar*. Vemos un plano general de la portada y luego un corte directo a negro. El plano siguiente es un detalle del anterior en el que leemos, exclusivamente, el título del libro. El blanco y negro de los casi sesenta minutos previos del film se interrumpe -para siempre- con un nuevo plano: la costa del mar, el ir y venir de las olas. Corte al negro y cartel: “Dos años antes”. Corte. Edgar camina al costado de una ruta con un bolso sobre el hombro. Así se abre lo que nadie ha dudado en nominar “la segunda parte” de *Eloge de l'amour*.

El plano cerrado sobre la portada del libro -*Le voyage d' Edgar*- funciona como el título secreto de ese “otro momento” -antes que “segunda parte”- del film. La costa del mar -tradición antigua- y la ruta -tradición moderna-, como elementos ineludibles del viaje, sugieren la idea de un traslado, de una operación sobre el tiempo y el espacio. En *Eloge...*, el movimiento es hacia atrás: *Archivos*.

El mar va devorando la imagen y los cuerpos en ella. Vemos el perfil trasero de Edgar y por delante suyo se abre un paisaje que no demora en convertirse en mar: un paisaje nuevo, eco de uno antiguo, se abre paso. De inmediato, el cierre del film nos ofrece una moderna estación con su bullicio mecánico y humano; un tren arriba con Edgar que lee: “Todo en mi historia languidece, así como sólo me quedan las imágenes de lo que ocurrió tan rápido. Voy a bajar hasta los Campos Elíseos, con más sombras de las que nunca un hombre ha llevado con él”. Luego el cuerpo de Edgar se extravía entre la gente y la agitación del lugar. París clausura el paréntesis del viaje hacia atrás. Paradójicamente -o no- las palabras finales dichas por Edgar nos reconducen al comienzo del film. Puede que el trayecto recomience otra vez y puede, también y por qué no, que nada haya sido dicho.

II

Cada plano de *Eloge...*, cada gesto por ínfimo que resulte, exhala una insoportable -bella- intimidad. París nocturna, sus calles, sus fuentes, el Sena, el Bois de Boulogne, se entregan a la contemplación antes que a la observación. Una contemplación que adopta a la *lejanía* como actitud venal. La ciudad, en *Eloge...*, es una lejanía. La cámara no puede sino entregarse al gesto íntimo de una mirada que contempla *desde* la lejanía, es decir, desde la pérdida o, cuando menos, el extravío. (Demasiados planos de *Eloge...* parecen robados de los iniciales esbozos de la Nouvelle Vague).

Berthe lee las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson: “Asegúrate de agotar todos los temas que puedan ser comunicados por medio de la quietud y el silencio” y “Deja que los

sentimientos causen los acontecimientos y no al revés”. (Sin dudas que *Eloge...* va tras las pistas de Bresson). Nadie ríe en esta obra de Godard, nadie excede la intimidad de sus sentimientos; sin embargo éstos se descargan en cada meandro del relato. El atributo más sutil del film es la abolición de la estridencia; no sin ausentarse, claro está, la belleza del agravio, la delicadeza de una correcta -acre- invectiva lanzada a tiempo.

III

“Tenemos un proyecto. Relata parte de la historia de tres parejas: joven, adulta y anciana. Y la parte que cuenta es uno de los cuatro momentos de amor: el encuentro; la pasión física; la separación; luego, la reconciliación”, dice Edgar sobre el comienzo del film. Más adelante: “Es así, con los jóvenes es obvio. Cuando uno pasa al lado de ellos en la calle lo primero que piensa: son jovencitos. Con la gente mayor, pasa lo mismo. Antes que nada, uno piensa: ese es un anciano. Pero con los adultos, es necesario tener una historia, inclusive en las películas porno”. Luego: “No existe la condición de adulto”. Contrariamente al joven y al anciano, el adulto es indefinible salvo en la apelación a una historia “en el sentido más banal, la de un hombre que encuentra a una mujer, etc. (Godard)”. La indefinición del adulto perturba la posibilidad del proyecto de Edgar. ¿Hacia dónde va Godard con esta reflexión? Donde siempre: hacia el cine mismo.

El cine no es muy interesante como adulto. Las películas interesantes son las primeras o las últimas, como en el caso de Oliveira, pero las del medio son las menos interesantes (Godard). Está el cine mudo, está *Pickpocket*, está de Oliveira; en el medio, está *The Matrix*. El cine adulto es el que no logra obtener su definición sino devorando una y otra vez la misma trivialidad, la misma historia -con o sin H-. Hay un eslabón que se ha cortado y ha dejado al cine en completo extravío. Por esto es que Godard entiende que continúa siendo necesario repetir las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson.

IV

La vacuidad intelectual y estética del cine en su edad adulta, decíamos, se palpa en su reiterado tropiezo en la apelación a una historia, siempre la misma, siempre indiferente al conflicto de la forma. “El hombre elabora ideas. Es un intrépido creador de ideas”, dice Berthe. El combate personal de Godard contra la edad adulta del cine es, justamente, la creación de un “cine de ideas” -intrépido, ayer y hoy-. Esta elección estética -ideológica- es la cifra del cine de Godard. El libro de las páginas en blanco que aparece una y otra vez en *Eloge...* apunta sobre esto: las historias se escriben con lápiz y papel; las ideas, con imágenes y sonidos. La complejidad y riqueza de las ideas van a estar determinadas, siempre, por la propuesta formal que las aloje (el arte de Godard encuentra su vivencia en la forma, apasionadamente).

Vale aclarar que ya en 1966 Susan Sontag advirtió con lucidez algunas de las coordenadas del “cine filosófico” de Godard (en *Contra la interpretación*).

V

The Matrix puede sernos transmitida de uno y cien modos sin perder nada de su voluntad como film. Films como *Eloge de l'amour* sólo admiten un único e insustituible modo de ser.

Este, quizás, sea el camino más claro para comprender el problema que azota al cine en su edad adulta.

VI

Dice Philippe de Edgar: “es la única persona tratando de convertirse en adulto”. Edgar: quien no acierta a concretar un proyecto -película, obra de teatro, novela u ópera-, a quien se le evanescent los intentos por capturar la idea, quien pulula, va, viene, busca, se pierde. He aquí el sentimiento luctuoso que Godard hace circular en su film.

VII

El continente de *Eloge...* es el fuera de cuadro; todo fluye en lo inasible al cuadro: voces, miradas, desplazamientos. Cada imagen vale por su capacidad de desbordarse, de fugarse más allá y más acá de lo que modestamente incluye en sus límites. El encuadre es, de algún modo, una ironía. Es, también, una precipitación en potencia, una superficie encantada por el asedio. El efecto de esta operación de desborde del plano nos produce, en tanto espectadores, un movimiento simultáneo de abismo -ante la imprevisibilidad del plano- e hipnosis -en el deseo de capturar los desbordes-. Nuestra lectura también se halla desbordada, atemorizada y excitada por la posibilidad del fracaso.

VIII

Si hablamos del efecto hipnótico en el devenir audiovisual en *Eloge...* es dable nombrar, además, el recurso de la iteración. A lo largo del film encontramos una serie de segmentos -sonoros, visuales, verbales- que reaparecen una y otra vez como burbujas que emergen de una misma profundidad. La iteración de estos segmentos -además de señalar determinadas frases, sonidos o planos- funciona como un rumor que la narración misma no puede acallar, como si el film se ensayara a sí mismo a cada paso. Estas *apariciones-rumores* que van, vienen y retornan en el decurso de *Eloge...*, conforman “las ideas” del film. Ideas sobre las que se sostiene el relato y a partir de las cuales éste fortalece su carácter ensayístico; “mediante la fuerza juzgadora de la idea” (Lukács).

IX

La omnisciente -bella- intimidad que recorre a *Eloge...* no niega la presencia de un inquebrantable -godardiano- sentido histórico. La gran historia, la pequeña historia, moviéndose a través de las intimidades humanas. El sentido histórico de *Eloge...* no sólo se desplaza en las alusiones explícitas a acontecimientos tales como la Resistencia o Kosovo; se hace presente, además, bajo el poder de lo minúsculo: las calles, los cafés, los viejos films, los viejos libros, los cuadros, las fotos. Un sentido histórico enemistado con la historia de los historiadores: “los historiadores escriben, no aman mucho las imágenes, sólo como ilustración, como documento. No miran la calle, no miran los viejos films. Es por eso que yo hablo de la “verdadera historia” que todavía no ha sido contada. La gente no tiene un sentimiento histórico de su existencia (Godard)”.

X

“El pasado crea una imagen presente”, dice Berthe a Edgar. Esta imagen presente *-imagen-eco-* es la que persigue Godard en los sitios amados: en las fuentes nocturnas de París, en el Bois de Boulogne, en la rívera del Sena, en el Café La Favorite, en el rostro fijado de Simone Weil. Este sentido histórico es, antes que otra cosa, una búsqueda, un “buscar adentro nuestro”, como Berthe le dice al productor cinematográfico estadounidense. Una operación sentimental sobre el pasado, antitética a la operación comercial practicada en Hollywood.

El sentido histórico que habita en *Eloge...* es del orden del sentimiento. Lo otro, la transacción con las historias pasadas y ajenas, es del orden del mercado.

Apéndice

Escuchamos a Edgar: “Lo más extraño es que los muertos vivos de este mundo son modelados por el mundo que fue. La manera en que piensan y sienten viene de antes”.

Lo que pensamos y lo que sentimos: también el amor.

Mauricio Alonso, julio de 2003

LA FELICIDAD NO ES ALEGRE

Emilio Toibero

Berthe: Quiero decirle algo.
Edgar: ¿Quería decir algo?
Berthe: ¿Cuándo se disolvió la mirada?
Edgar: ¿10 años atrás? ¿15 años? Quizás 50. Antes de la televisión. Quién sabe.
Berthe: Sea más preciso.
Edgar: Antes que la televisión adquiriera prioridad.
Berthe: ¿Prioridad sobre qué? ¿Sobre los hechos cotidianos?
Edgar: Sobre la vida.
Berthe: Sí. Siento que la mirada se ha convertido en parte de una programación controlada, subvencionada... La imagen, señor. La única capaz de rechazar la nada, es, además, la mirada de la nada en nosotros.

(Un diálogo de *Éloge de l'amour*)

“Película de cinematógrafo donde la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones de voz (de actores o no actores). Que no analiza ni explica. Que *recompone*.”

(En *Notes sur le cinématographe*, de Robert Bresson, libro citado tres veces en *Éloge de l'amour*).

I

Los dos primeros tercios de *Éloge...* fueron filmados en 35 mm y en un blanco y negro que esplende: transcurren en París, observada con una pasión tan fuerte como la que Godard demostró tener hacia ella muchos años atrás. El tercio final fue grabado en vídeo digital con colores saturados e intensos: sucede en algún punto de la Bretaña francesa. La primera parte transcurre dos años después que la segunda. Desde esta elección, arrojadamente, se puede escribir que Godard nos está sugiriendo que el presente debe ser filmado y el pasado reconstruido utilizando la cinta magnética (numerosas veces la palabra “archivo” aparece como didascálico en el segmento que transcurre en la costa) Pero si además la textura visual de la parte citadina evoca a los films franceses de los primeros '60, ¿qué se está insinuando? Recuerdo a Eliot: *Time present is time past*.

Decíamos que hay dos años, hacia atrás, de diferencia, entre los sucesos fílmicos parisinos y aquellos que ocurren entre los bretones. ¿O más? ¿Cuánto tiempo transcurre, en esa primera parte ya mencionada, entre el rodaje en el hospicio y el encuentro del protagonista, con Philippe, que supo ser su ayudante, y una joven que conoce una frase, ella dice haberla inventado, que alguna vez dijo Edgar a Berthe en una conversación telefónica?. El relato, como tantas otras veces, se permite no aclararlo: es otra de esas deliberadas dificultades, como espinas disimuladas por el esplendor de la rosa florecida, que Godard siembra en el camino de sus espectadores incitándolos a pensar. Hay muchas más. Veamos otra. ¿Por qué, en la segunda parte, el historiador Jean Lacouture, que se interpreta a sí mismo aunque rara vez

aparece en la imagen: es su voz la que está presente, tiene el mismo nombre que el abuelo de Berthe, un viejo héroe de la Resistencia que vive a su lado, lo que produce un particular extrañamiento al tratar de determinar a cuál de los dos alude una frase dicha durante una cena? Es cierto que la mayor parte de estos obstáculos resultan de operaciones que practica el discurso : la elección de encuadres que segmentan las figuras humanas; la ausencia del contracampo cuando dos personajes hablan entre sí (lo que ya estaba, no parece ocioso recordarlo, en *A bout de souffle*: los diálogos de Michel y Patricia en el auto, por ejemplo); el desacuerdo entre lo que el plano muestra y las palabras que se oyen -a veces superpuestas-, o la dificultad para articular ambas bandas; la abundancia de pláticas que, en principio, nada tienen que ver con la historia, como esa que gira en torno a si alguien conoció, o no, a Langlois, o esa otra disquisición sobre los lazos entre Bretaña y Gran Bretaña.

Claro que ¿hay una sola historia? No. Hay muchas que se entrecruzan. ¿Existe alguna más relevante que las otras? En la primera parte podría haber un asunto más fuerte que los otros: la preparación para el rodaje de un film; en la segunda, aquello que prevalecería es la venta, a Hollywood, de las historias de vida de una pareja de ancianos resistentes. Y repitiéndose en ambas un hombre, Edgar, y una mujer, Berthe, cuya lábil relación, tejida, esencialmente, a través de dos intercambios verbales que suceden en cada una de las partes, podría conjeturarse como el centro, aunque también como el pre-texto, desde el cual se disparan los distintos temas, que en el momento de la escritura se me ocurren infinitos, que atraviesan el filme. Lo que aparece como claro es que Godard, como ya apuntó Susan Sontag refiriéndose a la parte temprana de su filmografía, quiere borrar sus contornos y entremezclarlas, dejando a quién ve el film, si así le place, la opción de separarlas: tarea enervante porque puede que no haya figura en el centro del tapiz. En todo caso puede recomendarse, y esto está sugerido por la disposición de los sonidos, que la manera ideal de acercarse a *Éloge* es verla, en primer término, dos veces seguidas. Como si fuese una cinta de Moebius fílmica, las palabras primeras y últimas, que se oyen, son idénticas y están dichas, en ambos casos, por Edgar desde un impreciso espacio *off*.

II

El desacuerdo entre Godard y la industria cinematográfica estadounidense es ya, a estas alturas, tan viejo como legendario. Pero no está de más preguntarse ¿en qué momento se vuelve la guerra de un solo hombre atrincherado, desde hace años, en su solitario refugio suizo de Rolle, sobre el lago Lehman? Quizá, y no es más que una conjetura, desde ese salto al vacío, concretado durante el fragor del mayo francés, que implicó la formación del Grupo “Dziga Vertov” y el rodaje de algunas películas militantes, hoy muy difíciles de hallar. Aunque después Godard haya vuelto a circular, relativamente, por las salas de cine nunca abdicó de su ataque, como lo evidencian su obra y sus declaraciones. En ese sentido *Éloge*... no ahorra inectivas ni nombres propios: Spielberg, Julia Roberts, Juliette Binoche -¿qué ha ocurrido con la otrora pareja de Leos Carax que intervenía, interpretándose a sí misma y citando palabras de Emily Brönte, en *L'Homme de l'Absolu*, capítulo 3a de *Histoire(s) du Cinéma?*: ha ganado el Oscar-. Hay una frase definitiva al respecto: “Están diciendo que el cine es la vanguardia del comercio”, explica Berthe a su Abuela traduciendo las palabras del hombre que representa a Spielberg: ¿venido directamente de EUA o, como afirman algunos, nada menos que el embajador estadounidense en París?.

Sin embargo, y se me ocurre que esto debería entenderse, el encono godardiano se dirige a las maneras de organización fascistas que ha adoptado, sin ningún pudor, esta industria a la que también puede adjetivarse como bélica, y, por supuesto, a sus uniformes resultados, durante la asfixiante danza evolutiva del capitalismo tardío. “Cuando los hechos se convierten en leyenda, imprimen la leyenda”, dice Edgar, hablando de la Liberación, al Abuelo con una línea de diálogo extraída de la elegíaca *The man who shot Liberty Valance*, de John Ford. Este homenaje, que no es el único, demuestra, por si hiciera falta, que la admiración de Godard por el cine clásico estadounidense sigue en pie, como en aquellas primeras críticas escritas con palabras.

Frente al cine industrial contemporáneo que ha perdido, acatando órdenes, la capacidad de mirar (releer el diálogo ubicado en el epígrafe y recordar, en el filme, la reflexión de Edgar, citando a Rossellini, observando a los que duermen en la calle: “Los hechos están justo frente a nosotros ¿para qué inventarlos?”) Godard enarbola orgullosamente durante todo el metraje la figura y la obra de Robert Bresson. (No está de más recordar que en el año del estreno mundial de *Éloge...*, 2001, se cumplieron los cien años del nacimiento del cineasta francés, casi no advertidos en el mundo y decididamente ignorados, salvo alguna excepción, por estas latitudes latinoamericanas.) Si por un lado, el del discurso, la segmentación de los cuerpos de los actores y la dificultad para ensamblar lo que se ve y lo que se oye remiten claramente a la poética bressoniana, en el nivel de la historia las referencias también son fuertes. Están los tres fragmentos de *Notes sur le cinématographe* que Berthe lee a la abuela; el afiche de *Pickpocket* mostrado más de una vez pero, sobre todo, esa conmovedora situación que se desarrolla cerca de él, en la cola de un cine donde una pareja de ancianos dialogan sobre el recuerdo de uno de ellos de una frase célebre de la película, aquella que la cierra, cuando Michel, tras las rejas de una cárcel, dice a Jeanne “Para llegar hasta ti que extraño camino he tenido que recorrer.” Estas palabras, también dichas en *Éloge*, resuenan en ella de maneras varias, con destinatarios distintos. Quizás aludan al extraño camino que Edgar debe recorrer para llegar a aceptar a Berthe, ya muerta (lo que podría sostenerse considerando el nombre del libro que él elige, por petición de ella, entre los que dejó: *Les voyages de Edgar*). También podría pensarse en el largo recorrido de Godard que filma la primera parte de esta película evocando visualmente a sus obras primeras: muy particularmente *Vivre sa vie* y *Alphaville*, entre ellas. Y, sin duda alguna, pueden también aludir al erizado sendero que deben atravesar los espectadores para intentar, vaya a saber con qué fortuna, construir o recuperar, si es que aún se puede, una mirada prístina hoy colapsada, para acercarse al film, que siempre huye, con velocidad de maratonista, de la retórica del cine que hoy se practica mayoritariamente, como ya sabemos arrojado a los rentables brazos de la *doxa*.

III

Hoy, 23 de junio de 2003, frente a mi ordenador, se me ocurre que *Éloge* exuda una gravedad, una tristeza y una infinita melancolía que se derraman en cada plano. Este tono puede haber sido anunciado ya en *Allemagne année 90 neuf zéro*, *JLG/JLG*, *autoportrait de décembre*, en la ya citada *Histoire(s)* o en *L'Origine du XXIème. Siecle*, recordando aquellos filmes a los que he podido acceder del Godard más reciente, pero sin alcanzar la intensidad con que acá se manifiesta. Si ordenamos el film cronológicamente, en la última secuencia -se me ocurre peligroso, y sobre todo impreciso usar esa palabra refiriéndome a un trabajo perteneciente al último período de Godard, pero sucede que no hallo otra- se dice dos veces la palabra “desilusionado”. La utilizan Edgar para referirse a Berthe y el Abuelo para calificar a Edgar.

Podría asimismo serle conferido a esta película crepuscular, de una sorprendente belleza fúnebre si se me permite, donde la recomposición del mundo, como decía Bresson tarea propia del cinematógrafo, está hecha con una mirada aguda, severamente crítica y sensible, sobre todo hacia aquellos que nada tienen. (Esto de ninguna manera es una novedad en la trayectoria del cineasta francés). Pero también con una voluntad, tampoco reciente, de enfrentarse a los hábitos de los espectadores, desarticulando todo aquello que, habitualmente, la narración presenta como una unidad, para así poder contar esa otra historia. Durante el paseo parisino, dice Edgar a Berthe: "... nunca cuentan esa otra historia. Nunca comienzan por ahí. Tal vez porque tiene que ser contada de otra manera, y no tienen las agallas para hacerlo."

Godard es ya un hombre mayor, la manera amable con que la cámara se detiene sobre los rostros arrugados de sus compañeros generacionales lo demuestra. Desde ese momento de la vida que permite, tan sólo con el ejercicio de recordar, darse cuenta visceralmente, con una amplitud abarcadora, de cómo la Historia nos atraviesa, constata algunos de los horrores de nuestra civilización durante el siglo pasado. Se pregunta por ellos afirmando la necesidad de que no se desvanezca la Memoria, y señalando a la Creación como posibilidad para que esto no ocurra. Podrá argüirse que cualquier bienpensante, "políticamente correcto" además, coincidiría en estos conceptos. Pero, ya lo sabemos, los progresistas aman al cine conservador y difícilmente digieran los ecos y los entrecruzamientos que las formas elegidas para encarnarlos extraen de ellos aquí, a veces a una velocidad vertiginosa. Ni mucho menos aceptarían tanto el cuestionamiento a la humanidad que estalla en unas palabras dichas por Edgar: "La cuestión no es si el hombre puede permanecer, sino si tiene el derecho para hacerlo.", como la pertinaz ausencia de los contracampos cuya presencia siempre sutura, y tranquiliza.

IV

Berthe y Edgar pasean, dialogando desencantados, por la orilla del Sena en un amanecer. Una barcaza avanza frente a sus ojos. En la banda sonora aparece una canción que se oye en *L'Atalante*. Más tarde, o quizá más temprano, él recordará un espacio por el que transitó el César en su campaña de las Galias, del que sólo permanece, como en aquel remoto entonces, el Bois de Boulogne (un espacio bressoniano recorrido por la cámara en un encendido *travelling*). Antes, en soledad, cercano al afiche de *Pickpocket*, pensará: "Lo más extraño es que los muertos vivos de este mundo son modelados por el mundo que fue. La manera en que piensan y sienten viene de antes". Y estos muertos vivos, que quizá conozcan el verso de Eliot arriba transcrito, suerte de sonámbulos que se desplazan en un espacio desconocido por rendido a las zarpas estadounidenses, son los que la película retrata con una dulce piedad.

Cuando prepara su filme, Edgar dice a su productor que cuando se ve a un niño, o a un anciano, fácilmente se los reconoce y como tal se los designa. Pero ¿quién, cuando lo ve, dice de alguien "es un adulto"? ¿Existen los adultos? Philippe dice que Edgar es la única persona que está intentando serlo. Pero tan sólo eso, intentando. Edgar piensa que la industria del cine para retratar adultos recurre al *star system*, provocando que la Historia se vuelva historia individual. Precisamente, el camino inverso al que Godard propone. No narra la historia de algunos hombres y mujeres, elige mostrarlos inmersos en la Historia, que, como nos recuerda la voz de Lacouteur "no se sabe cómo va a terminar". Afirmación que, hay que admitirlo, alberga un moderado optimismo.

V

No puedo dejar de pensar en una asociación que no alcanzo a justificar. Mientras veía y reveía el largometraje de Godard, reiteradamente acudía a mi memoria otro que en nada se le parece: *Saló o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. Quizá porque más allá de sus diferencias, radicales e inconciliables, el espectador, o al menos yo, respira en ambos un cierto, e inconfundible, aire fúnebre; más feroz en Pasolini, tristísimo en Godard. Un aire, en *Éloge...*, que evoca a aquel que permanece en una habitación donde horas atrás se veló el cuerpo de un ser querido, después que el muerto ha sido sepultado y las flores han sido llevadas a cubrir su tumba. Pero esa atmósfera que se resiste a evanescer, esos restos del mundo que fue, y que sin embargo nos constituyen como a los muertos vivos, esconden, como cualquier otro resto, la posibilidad de sorprendentes mutaciones, aunque los niños pidan que *Matrix* sea doblada al bretón y aunque el retorno, de Edgar, a los Campos Elíseos sea, como el de Chateaubriand, con más sombras sobre su espalda que las que un hombre ha tenido nunca.

“Por ejemplo, veo un paisaje nuevo para mí, pero es nuevo para mí porque mentalmente lo comparo con otro paisaje. Uno antiguo. Uno que ya conocía.”, piensa Edgar. Si así pensamos, comparando: ¿hay otra manera de pensar?, el paisaje que muestra *Éloge de l'amour*, aunque para algunos pueda parecerse a un palimpsesto donde se encabalgan las citas, es radicalmente nuevo para el cine: ¿asemejarla a qué sino a ella misma?. Paradójicamente, pese a la tristeza que transmite asimismo convoca a la felicidad estética. Habrá que esperar *Notre musique*, el nuevo largometraje de Godard, para, quizás, seguir recorriendo este espacio.

VI

M. Rosenthal: No hay mucha alegría por aquí.

Philippe: La felicidad nunca es alegre.

M. Rosenthal: ¿No lo inventaste?

Philippe: No, señor, fue Max Ophüls.

(Diálogo de *Éloge de l'amour*)

Emilio Toibero, 20-24 de junio de 2003

ELOGIO DEL AMOR, FRAGMENTOS

Jean-Luc Godard

Edgar [...]

Berthe [...]

Nunca pensaste en eso. Pero la verdad puede resultar triste. ¿En qué anda?... ¿Conmigo? Tengo papeles que firmar. Texto de una placa: “Aquí, el oficial de paz Revel fue baleado por los Alemanes...” No entiendo a los abogados. Necesito gente para este proyecto. No me gusta ese mundo. Lo mismo digo. Estoy lleno de dudas. ¿Caminamos? De todos modos tengo que caminar a casa. Se cansará antes que yo. No deberían decirlo de esa manera. Ni oficial, ni paz, ni alemanes. Durante las discusiones, las personas suelen decir cosas con las que no están de acuerdo, entonces se preguntan: - “¿Y vos? ¿Qué estás haciendo acá?” El otro responde – “Esa es otra historia”- Pero nunca cuentan esa otra historia. Nunca comienzan por ahí. Tal vez porque tiene que ser contada de otra manera, y no tienen las agallas para hacerlo. Eso es lo que ocurrió con mis padres. Se suicidaron. No sé mi madre, pero mi padre dejó una carta. Él nunca dijo “globalización”, decía “el campo universal”. Yo tenía 5 años. Nací 3 años antes de Mayo del '68...¿En qué estás pensando? En la fortaleza vacía. Eso suena familiar. Estaba pensando en la Unión de Comercio comunista. No hay vacío. Siempre hay una voz en algún lugar. ¿Y el silencio? Aún en el silencio. ¿Y la muerte? No hay muerte. Cuando llega siempre hay un sentimiento de pertenencia. Cuando hablaba de la fortaleza vacía, en realidad estaba pensando en las luchas obreras y lo efímero. Realmente, no hemos hablado sobre tu proyecto. Sigue dejando en blanco parte del camino. Pero, ¿que parte? La que va de la niñez a la vejez. ¿Te referís a la edad adulta? Si querés... ¿Estoy equivocada o no tenés hijos? No, es cierto, vivo solo. ¿Y vos? Tengo un hijo de 3 años. ¿Después que te casaste? Mi novio me dejó. Desde nuestra separación, y cuando pienso en ello sólo desde ese momento, las cosas han empezado a tener sentido. Lo que decís es interesante. El comienzo. El final. (sonido de calle) No tu historia o la mía. Sino que sin importar lo que ocurra, nuestra historia, aunque no seamos conocidos. Cuando nos encontramos en Bretaña y charlamos algo, no tenías nada que decir sobre lo que estaba ocurriendo. Aunque no te involucrara, ¿cómo te sentiste realmente? Me refiero al origen del problema. Creo que tenías razón. Los americanos no tienen un pasado real. Los del norte. No los mejicanos. No Brasil. Sí, los americanos del norte. No tienen memoria propia. Sus máquinas sí, pero ninguna personal. Así que compran el pasado de otros, especialmente de aquellos que se resisten o venden imágenes parlantes, pero una imagen nunca habla. (sonido de calle) Eso es lo que quieren. Estoy de acuerdo con vos. Cuando pienso en algo, en realidad estoy pensando en algo diferente. Sólo podés pensar en algo, si pensás en algo distinto. Por ejemplo, cuando ves un paisaje nuevo para vos, en realidad es nuevo para vos porque mentalmente lo estás comparando con otro paisaje. Uno que conocés...¿Es Auteil allá? ¿Hacia abajo por ahí? Era cerca del puente Mirable, en el 52 antes de Cristo, donde el General César cruzó el Sena por la pradera Grenelle para atacar a las tropas galesas de Lutetia. Estaba rodeado de bosques. Lo que aún hoy permanece es el Bois de Boulogne.

[...]

No está muy comunicativo. Estoy pasando por un mal momento. Rompí con mi novia. Estuvimos juntos 10 años. De hecho, es muy raro como los acontecimientos adquieren significado cuando la historia concluye. Es porque la Historia está comenzando, con H mayúscula. El hada tocó al sapo con su varita mágica. De repente, apareció el príncipe. El pasado crea una imagen presente. Cada problema profana un misterio. Por turnos, el problema es profanado por su solución. No es casualidad. ¿Qué quiere decir? Está la entrada de servicio y la entrada principal. Ellos usan la escalera para llegar hasta el departamento del mundo y nos dejan a nosotros la entrada de servicio, señor...Palabras. A través del uso de las palabras podemos darnos cuenta cómo ellas se nos presentan con ideas. El hombre elabora ideas. Es un intrépido creador de ideas. Una situación corriente resulta de esta facultad, señorita. ¿Conoce esa frase de San Agustín: “La medida del amor es amar sin medida?”

[Fragmentos seleccionados por Emilio Toibero y traducidos por Emilio Toibero y Violeta Pagani]



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
correo@tijeretazos.org www.tijeretazos.org