



¿Per què no hi ha ningú com a Godard?

Àngel Quintana

1. Recuperar Godard

Fa prop de dos anys va aparèixer en el panorama editorial de l'Estat espanyol un llibre d'Alain Bergala amb el revelador títol de *Nadie como Godard*. El llibre es publicava en un moment en què el nom de Godard tornava a posar-se mínimament d'actualitat al nostre país, ja que després de molts anys de silenci, una pel·lícula del cineasta, *Elogio del amor* (Éloge de l'amour, 2002) s'havia estrenat a la cartellera. Uns mesos abans, la seva obra monumental *Histoire(s) du cinéma* (1989-1997) s'havia convertit en una obra mítica. Malgrat no haver-se exhibit mai ni en cap festival, ni en cap cadena de televisió del nostre país, *Histoire(s) du cinéma* es convertia en un punt de referència pel qual havia de passar tot historiador del cinema que es proposés pensar o repensar el cinema avui. Fins i tot, en una revista de l'àmbit acadèmic com *Secuencias*, editada per la Universitat Autònoma de Madrid, en una enquesta duta a terme entre diferents crítics, teòrics i historiadors del cinema en què es tractava d'esbrinar quina havia estat la pel·lícula més important de la dècada dels noranta, les

Histoire(s) du cinéma es situaven en primer lloc. ¿Què havia passat perquè, de cop i volta, el nom de Godard sortís de l'oblit i deixés d'ésser el cineasta més odiat per determinats sectors de la crítica postmoderna per esdevenir una figura respectada? Ben segur, que per alguns detractors del cineasta, l'enquesta de *Secuencias* no va ser més que un acte de distinció —en el sentit que Pierre Bourdieu dóna al concepte— dut a terme per determinats crítics que volen apartar-se del cinema de masses, mentre que l'estrena d'*Elogio del amor*, més tard, l'estrena de *Nuestra música* (Nôtre musique, 2004) no és més que fruit d'un cert atzar.

És cert que Godard, com la majoria de grans mestres del cinema des de Rossellini fins a Huo Hsiao Hsien, continua essent un gran desconegut, que a l'Estat espanyol, on no ha existit una cinefilia situada a l'avantguarda, i per tant no ha germinat mai una clarificadora *doxa* godardiana. Les conquestes estilístiques del cineasta es troben a anys llum de les propostes del cinema espanyol, fins i tot, de les aparentment més radicals. De totes maneres, però, conduïts per una certa visió esperançosa,

em sembla que cal reconèixer que, malgrat el desconeixement de la seva obra, Godard ha deixat de ser l'íconoclasta perillós, per passar a convertir-se en un exemple de director a l'avantguarda, en un dels pares de l'assaig cinematogràfic i en un dels cineastes que més ha ajudat a reinventar el cinema mundial. Ignorar Godard és, ara més que mai, una actitud que el cinema no es pot permetre, ja que ell s'ha convertit en l'exemple predilecte d'un sistema de resistència a favor dels postulats estètics de la modernitat, que té una importància més que fonamental.

¿Per què, doncs, Godard? Alain Bergala ho deixa ben clar en el títol del seu llibre: perquè no hi ha ningú com ell en el context del cinema contemporani. Godard no és, tal com consideren els dinosaures més conservadors de la vella cinefilia, un director críptic i inaccessible, allunyat d'un cinema d'emocions fàcils i de bons sentiments que condueixen fàcilment cap una certa idea de felicitat. Godard, però, tampoc és, com mantenen els postmoderns, la sublimació d'aquell model de "vell cinema intel·lectual" que convertia la imatge en classes de filosofia i que forçava la per-



About the souffle.



Godard és un dels més grans pensadors de la cultura europea actual, que enlloc d'utilitzar l'assaig literari, utilitza l'assaig cinematogràfic per expressar-se. És un cineasta que ha edificat la seva obra al marge dels sistemes més ortodoxos de pensament, convertint el discurs filmic en un exercici de llibertat preocupat per la recreació de formes que pensen



Jean-Luc Godard.

sistència de determinades formes de compromís heretades dels anys setanta. Per comprendre la importància de Godard, hem de començar per desprendre'ns dels tòpics i els prejudicis creats per la vella i la nova cinefília. Godard és un dels més grans pensadors de la cultura europea actual, que en lloc d'utilitzar l'assaig literari, utilitza l'assaig cinematogràfic per expressar-se. És un cineasta que ha edificat la seva obra al marge dels sistemes més ortodoxos de pensament, convertint el discurs filmic en un exercici de llibertat, preocupat per la recreació de formes que pensen. Al llarg de la seva variada i sòlida filmografia, ha transformat la pantalla en un espai de reflexió sobre la significació que han tingut les imatges cinematogràfi-

ques enfront dels nombrosos actes de la barbàrie del segle i també s'ha preocupat per trobar la bona distància ètica en l'acte de creació d'un discurs cinematogràfic.

En el panorama general del cinema europeu no hi ha ningú com ell, perquè ningú més porta quaranta-sis anys, des d'aquella llunyana *A bout de souffle*, rodada l'any 1959, situant-se a l'epicentre de tots els debats intel·lectuals que han sorgit a Europa sobre el destí de les imatges, sobre les seves mutacions expressives, sobre els seus canvis tecnològics i sobre les crisis del pensament. És cert que altres directors de la *nouvelle vague* com Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnès Varda o Chris Marker, que varen co-

mençar a treballar de forma paral·lela amb Godard, continuen fent pel·lícules, però la peculiaritat de Godard rau en el fet que sempre ha anat més enllà de la consolidació d'un estil coherent —com els jocs entre allò narrat i allò mostrat que proposen Rohmer o Rivette— i de l'articulació d'un pensament crític cap un determinat sector social —com la visió de la burgesia en el cinema de Chabrol—. Probablement, el cineasta de la *nouvelle vague* que més se li aproximaria, sobretot per la seva capacitat d'innovació i experimentació fins arribar a situar-se en les fronteres d'allò que alguns han anomenat com postcine, seria Chris Marker, però la seva obra s'ha mogut per uns camins més marginals, a vegades més a prop de les galeries d'art que de les sales d'exhibició, i l'anonimat de Marker basat en el seu rebuig de participació en actes públics fins al punt que no es tenen fotografies seves, contrasta amb la notorietat de Godard i amb la seva multipresència dins del panorama mediàtic internacional. Per entendre la importància del cas Godard és interessant partir dels seus orígens i veure de quina forma es va proposar la complicada tasca de reinventar el cinema.

2. Re-inventar el cinema

L'any 1962, en una entrevista publicada a la revista *Cahiers du cinéma* dins d'un numero monogràfic dedicat a evocar el pes de la *nouvelle vague*, Godard reflexionava sobre *A bout de souffle*, la seva *opera prima* i sobre els orígens de la seva peculiar revolta contra el cinema imperant. La seva reflexió resulta programàtica del moment en què Jean-Luc Godard va començar la seva carrera com a director i del esperit de ruptura que acompanyava els seus principals treballs :

"*A bout de souffle* era una d'aquella mena de pel·lícules en què tot estava permès, formava part de la seva pròpia naturalesa. Tot el que feien els personatges podia arribar a integrar-se a la pel·lícula. Quan la rodava vaig dir-me: és cert que abans hem tingut a Robert Bresson, que acaba d'estrenar-se *Hiroshima mon amour* i que aquestes pel·lícules demostren que un determinat mo-



Al filmar el rostre d'Anna Karina —sobretot en el memorable moment de *Vivre sa vie* en que el contrasta amb el de Maria Faconetti a *La passió de Joana d'Arc* (1925) de Dreyer— o de Jean Seberg en el seu apartament a *A bout de souffle* introdueix un nou sentit de la bellesa en el rostre, que explora el misteri de la psicologia interior

del de cinema està a punt de clausurar-se, fins i tot podria ser que hagués acabat per sempre. A mi em sembla que hem de proclamar el punt i final del cinema i dir amb veu alta que amb el nou cinema tot està permès".¹

Godard volia reinventar el cinema. Molt poques vegades una utopia d'aquesta mena ha aconseguit trobar un ajustament tan precís com el que el cineasta va trobar en l'elaboració d'*A bout de souffle* i que va poder acabar d'arrodonir en algunes obres seves dels anys seixanta, sobretot *Vivre sa vie* (1962), *Le Mépris* (1963) i *Pierrot le fou* (1965). Les primeres pel·lícules de Godard varen ser capaces de reformular una tradició per destruir-la a cada fotograma i rescriure-la d'una altra manera. La seva revolta no va ser fruit d'una calculada meditació, va sorgir de la confiança en la intuïció, del valor de la improvisació en el moment d'articular un determinat mo-

del de posada en escena. Godard va canviar la obra cinematogràfica jugant amb les seves coordinades genèriques i els va convertir en un interessant receptacle de les petites transformacions d'un món que estava a punt d'esclatar i d'on sorgirien totes les grans utopies que acabarien donant forma a la darrera de les grans revolucions, el maig del 68.

Al filmar el rostre d'Anna Karina —sobretot en el memorable moment de *Vivre sa vie* en què el contrasta amb el de Maria Faconetti a *La passió de Joana d'Arc* (1925) de Dreyer— o de Jean Seberg en el seu apartament a *A bout de souffle* introdueix un nou sentit de la bellesa en el rostre, que explora el misteri de la psicologia interior. Al filmar, els carrers i *els bistros* de París com un laberint travessat pel pes de la casualitat acaba adquirint un nou sentiment de modernitat que acaba remetent cap aquell text clàssic de Charles Baudelaire, segons el

qual la veritable bellesa moderna és una estranya barreja d'allò etern i allò efímer, dels valors del passat transformats pel pes d'allò transitori. Totes les primeres pel·lícules de Godard tenen una frescor increïble, fins al punt que fa la sensació que estan articulades per un seguit d'imatges en què el director ha aconseguit trobar el do de l'eterna joventut. Els *collage* d'imatges, sons i músiques de les pel·lícules de Godard es troba perfectament adscrit a una època, en què les referències cultes es barrejaven amb les referències populars per tal de crear un procés d'hibridació cultural. No és cap casualitat que mentre en el camp de la teoria de la comunicació, Umberto Eco va publicar l'any 1962, *Apocalípticos e integrados* amb la idea de posar en relació Superman amb Balzac i Mozart amb Dizzy Gillespie, mentre que Godard barrejava el cinema de sèrie B amb la pintura de Picasso, o els còmics populars amb

Anna Karina veient *Juana de Arco* a *Vivre sa vie*.





En les seves pel·lícules de gènere, Godard no ret homenatge només al cinema popular sinó també dels diferents models del cinema comercial de la seva època, amb la intenció de reciclar-los, transformar-los, deconstruir-los i desencaixar-los



la prosa de William Faulkner. En aquells anys s'estava configurant una nova forma d'equilibri entre els elements de l'alta i de la baixa cultura, que en el camp de la pintura varen permetre a Andy Warhol pintar les llaunes de sopa Campbell i en el cap del cinema permetria que el director francès instaurés una forma de *cine-collage* que amb el pas dels anys s'ha convertit en una mena de matriu del model de *cine-assaig* que el cineasta no ha parat d'investigar.

Aquest joc de models culturals fa que les pel·lícules que Godard realitza fins l'any 1967, moment en què amb *La Chinoise* descobreix una altra configuració política de l'expressivitat cinematogràfica, no facin més que desplaçar-se de la contingència d'un moment estètic concret —els anys seixanta— per obrir les portes cap un cert eclecticisme estilístic del que la postmodernitat en prendria més d'una referència.

3. Reiventant l'escriptura fílmica

En les seves pel·lícules de gènere, Godard no ret homenatge només al cinema popular sinó també dels diferents models del cinema comercial de la seva època, amb la intenció de reciclar-los, transformar-los, deconstruir-los i desencaixar-los. Les primeres pel·lícules de Godard són un *thriller*, un film polític, un musical, un film de guerra, un drama, un film de ciència ficció. El resultat final és sempre una obra insòlita en la qual totes les sutures pròpies del muntatge que han marcat la tradició representativa del cinema clàssic es transformen en esquerdes obertes, que introdueixen als models de posada en escena i de muntatge que s'utilitzaven en aquell moment una veritable alenada d'aire fresc.

Les nombroses ruptures que marquen les primeres pel·lícules de Godard i que ja es fan evidents a *A bout de souffle* tenen molt a veure amb el concepte de *falsos ràcords*. Mentre en el cinema clàssic, el *ràcord* o element de sutura en el muntatge, serveix perquè l'espectador no se n'adoni que el relat cinematogràfic ha estat construït com un gran trencaclosques d'imatges diferents, el *fals ràcord* actua com una falta d'ortografia, com un element de desordre que acaba revelant que la pel·lícula ha estat embastada en l'acte de muntatge. Els *falsos ràcords*, que ja es feien evident en la mítica pel·lícula de Jean Vigo, *L'Atlantique*, van obrir a Godard la porta cap a una nova forma d'expressió.

Els plans varen deixar d'exigir la presència dels seus contraplans, els canvis de punt de vista de la càmera no havien seguit la lògica dels canvis d'eix i les el·lipses temporals no havien d'estar justificades mitjançant un seguit de signes de puntuació que advertien l'espectador de la presència d'un salt en la continuïtat del relat. Godard no para de posar en joc la possibilitat de deconstruir la seqüència, establint un seguit de desequilibris profunds en el ritme de les escenes. Així, *A bout de souffle* comença amb una escriptura desencaixada, el·líptica i avança amb un ritme accelerat fins que canvia radicalment el seu to, quan la parella protagonista —Belmondo/Seberg— s'instal·len a l'interior d'un hotel i la càmera capta durant vint minuts,



Encara que avui moltes escoles de cinema i facultats de comunicació audiovisual continuen capficades en parlar del llenguatge del cinema i a considerar que existeix una gramàtica cinematogràfica en què la unitat semàntica és el pla, les pel·lícules de Godard ens demostren que avui el cinema es troba més enllà de qualsevol forma gramatical, que els conceptes tradicionals de sintaxi fílmica ja no tenen sentit i que les conquestes de Griffith són part del passat

el no fer res i la buidor de la parella. Els jocs narratius de Godard es radicalitzaran a finals dels anys setanta, quan a *Week End* (1966) no para de jugar amb llargs tràvelings de cotxes accidentats o a *La Chinoise* (1967) ens mostra una llarga conversa sobre el maoisme a l'interior d'un vagó de metro, sense tallar cap moment i fent evident cadascuna de les aturades del mitjà de transport.

En el cinema de Godard, els salts temporals poden produir-se a l'interior del mateix pla o poder ser un simple acte de desencaixament de to provocat per una aturada de càmera, per un desenfocament o per una voluntat clara d'accelerar el procés crític de l'espectador cap a les imatges. Les subversions estilístiques es troben acompanyades de subversions narratives que es posen clarament de manifest en el sentit de ruptura de tota lògica del relat, mitjançant la incursió de citacions, de digressions i de ruptures que provoquen que mentre s'explica una història es reflexioni sobre la impossibilitat de fer-la possible. La relació de frustració i ambigüitat de Godard cap el món del relat es farà clarament evident sobretot en les produccions que du a terme als anys vuitanta, quan després d'un seguit de films-assaig en vídeo decideix tornar al cinema convencional, però es troba amb el fet que necessita establir un debat constant amb els límits de la ficció. L'obra clau d'aquest període és sobretot *Passion* (1982), on Godard insinua un seguit d'apunts d'històries possibles, articula un treball de posada en escena d'un seguit de quadres vivents i acaba reflexionant sobre el poder figuratiu de la imatge i la seva herència en la història de l'art.

A nivell interpretatiu, no pot entendre's Godard, sense tenir en compte les lliçons de Bertolt Brecht i el rebuig que estableix de les formes del teatre aristotèlic per tal d'estimular un pensament crític a l'espectador. A *Pierrot le fou*, Ferdinand i Marianne en la seva fuga juguen amb múltiples registres interpretatius que desnaturalitzen la situació i acaben proporcionant a l'espectador la sensació que ens trobem amb una mena d'obra burlesca. El joc amb els registres interpretatius trenca amb tota forma de identificació, accentua el distan-

ciament i proporciona a l'espectador una sensació constant de perplexitat.

4. El post-cinema

Encara que avui moltes escoles de cinema i facultats de comunicació audiovisual continuen capficades a parlar del llenguatge del cinema i a considerar que existeix una gramàtica cinematogràfica en què la unitat semàntica és el pla, les pel·lícules de Godard ens demostren que avui el cinema es troba més enllà de qualsevol forma gramatical, que els conceptes tradicionals de sintaxi fílmica ja no tenen sentit i que les conquestes de Griffith són part del passat. Aquest procés de transformació de les idees bàsiques de la sintaxi fílmica no és degut tant a les deconstruccions que el cineasta va dur a terme des dels seus orígens, sinó a la forma com a partir d'un determinat moment, situat a començaments de la dècada dels vuitanta amb obres com *Alemagne, neuf zero* (1990) o *JLG par JLG* (1994) comença a establir les bases del que alguns han anomenat post-cinema, en què les barreres tradicionals entre ficció i realitat deixen de tenir sentit i en què el concepte de muntatge ja no és dur a terme mitjançant la unió de fragments de pel·lícules, sinó mitjançant la fusió de les imatges en el procés de post-producció.

Totes les *Histoire(s) de cinéma* de Godard participen d'aquesta idea de post-cinema. L'obra, dividida en sis episodis, no té una ubicació real ni com a pel·lícula, ni com a sèrie de televisió. El seu format ja esdevé tot un desafiament a una determinada idea preconcebuda de l'audiovisual com a espectacle cinematogràfic. Godard articula, a més, les seves *Histoire(s) de cinéma* a partir de fragments, retalls d'una història del cinema que s'ha convertit en una mena d'història col·lectiva de creació artística. El cinema, però, no només té la seva història sinó que també travessa la història del segle XX i, per tant, és testimoni de les vexacions i immoralitats del seu temps. Aquesta reflexió, té a més com a contrapunt, la presència autobiogràfica de Godard. La història del cinema i la història del segle són vistes per una subjectivitat que es mostra i que es fa evident al reencarnar-se en el mateix cos

del cineasta. La noció clàssica de pla desapareix en un joc constant de sobreimpressions. El so es configura com una barreja múltiples sonoritats, que es trepitgen i creen peculiars rimes auditives. La significació de la pel·lícula s'estableix en múltiples processos, no només amb les imatges sinó també amb rètols, lletres sobreimpressionsades, músiques i sons decontextualitzats.

Des d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard no ha parat d'investigar en dues direccions concretes. Per una banda, ha convertit el seu cinema en un acte de consciència històrica i política sobre la barbàrie i sobre el destí de la humanitat en un temps deshumanitzats. Així *Elogio del amor* recupera la memòria dels soldats que varen lluitar per la causa aliada en la Segona Guerra Mundial, mentre que *Nuestra música* ofereix un moviment que va des de l'infern de les guerres al purgatori de les postguerres, utilitzant la imatge de la ciutat de Sarajevo com a espai simbòlic de les runes i la supervivència. L'altre element fonamental del post-cinema de Godard, radica en el seu desig de convertir el cinema en una forma de pensament amb imatges sobre les imatges. Procura articular constantment els films com a obres obertes cap a múltiples direccions, com a veritables propostes de sentit que esclaten a nombrosos nivells i que ens proporcionen un trànsit constant de la reflexivitat més racional a l'emotivitat poètica.

Avui, en ple segle XXI, és impossible pensar el cinema sense tenir en comte la importància intel·lectual de Godard. Són molt pocs els cineastes en actiu que duen a terme una àmplia reflexió sobre la funció de les imatges davant els destins de la història i davant la percepció política del món. El pensament de Godard constitueix un dels pilars essencials per arribar a comprendre la cultura contemporània. Efectivament, té raó Alain Bergala, quan afirma que no hi ha ningú com Godard. 🎬

(1) Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Barcelona: Paidós, 2003.

(1) Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, "Les cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films". *Cahiers du cinéma*. N.138, diciembre, 1962.