

# En temps de James Bond i del Vietnam

Sebastián Planas

*"Cada vegada que apareix una nova generació ha de rebel·lar per complir la seva funció: si no, no serveix per a res."*

Roberto Rossellini (*Cahiers du cinéma*, núm. 94, abril de 1959)

*"Masculin féminin... és més aviat un film sobre la idea de la joventut. Una idea filosòfica, però no pràctica, una manera de reaccionar davant les coses."*

Jean-Luc Godard (*Les Lettres Françaises*, abril de 1966)

Un xiulet és una forma senzilla i espontània d'expressar-se. És a l'abast de tots (o gairebé) i a tots proporciona la possibilitat de fer música o explorar aquest art superior amb els nostres mitjans. Un xiulet entonant l'himne nacional francès ocupa la banda de so dels primers segons de *Masculin féminin* (1966), de Jean-Luc Godard, fet que no és ni casual ni accessori. La lluita pels mitjans d'expressió, la possibilitat que qualsevol persona pugui emprar els mitjans i deixar de ser un mer receptor, és un dels temes centrals del film, i la frescor

i l'espontaneïtat, algunes de les qualitats més aparents. En només aquests instants dels crèdits inicials, ja hi ha hagut una rica comunicació a diferents nivells, ja que també comença el narrador a enunciar-ne la presència, des del moment en què no hi ha ningú a qui atribuir aquest so i el pla següent no permet associar-lo de manera directa amb el moment present del personatge. No són pocs els elements introduïts amb un simple xiulet, amb la banda de so, que, en una ficció, s'empra per norma general, només per seguir la imatge i, aquí, ja ha adquirit sentit per ella mateixa. Simplement amb un xiulet damunt dels crèdits que parlen d'una pel·lícula d'aquelles que se'n fan tan sols "dues o tres a l'any", com diu el títol inicial. Es refereix a l'any 1965.

Com al *Neri*, 1963 (*El deprecio*), *Une femme mariée*, 1964 (*La mujer casada*) o *Pierrot el fou*, 1965 (*Pierrot el loco*), encara que la veu *ver* procedeix dels actors, no pot ser atribuïda amb claredat com a representativa dels personatges, pareix un vehicle més per a la veu de Godard mateix, qui hi insereix citacions, al·lusions, reflexions. És el narrador omniscient que ho controla tot; es desdibuixa la frontera entre narrador i creador. Els fragments de major poder expressiu es veuen precisament quan més s'imposa la presència autora en el text, amb la veu *ver* de qualsevol dels personatges sobre plans robats de gent pel metro, pels carrers, pels comerços, privats de so directe, i sense que aquestes veus es puguin associar a un present narratiu. La llibertat de les veus respecte de la història és com la llibertat dels plans de llocs de la ciutat que

*Masculin féminin.*





s'introdueixen a *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963 (*Muriel*), d'Alain Resnais, imatges intruses al relat que obrin la via a l'assaig des de la ficció. A *Masculin féminin* s'hi superposa una veu over a sèries d'imatges que s'insereixen sense relació immediata amb la història, després de suprimir el so ambiental i crear pauses prèvies de silenci total, en contrast amb els renous i sons dels plans anteriors. En aquests instants privilegiats de pausa, es genera una especial atracció i s'obre una bretxa en el relat que té la capacitat de preparar i potenciar la intensitat dels fragments inserits per articular idees, citacions, trossos extrets d'un hipotètic diari. La filiació directa amb la imatge documental permet aplicar-los l'ídèntic, i encertat, judici, que Godard va emetre a propòsit d'*India*, 1958, de Roberto Rossellini, assenyalant que "la imatge no és més que el complement de la idea que la provoca." Aquesta manera de procedir suposa un interludi cap al que serà la introducció contínua de la pròpia veu de Godard a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967 (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*), en què s'accentua ja el treball d'anàlisi semiòtica de la imatge.

En el muntatge, hi són inserits plans que reintrodueixen la presència de la instància narrativa cada vegada que es produeix un aparent i efímer desviament fins al punt de vista d'un personatge. En escenes centrades en Paul i Madeleine, la càmera es desplaça cap a altres secundaris, o, fins i tot, cap a altres que, en altres films, no haurien tengut ni una línia de diàleg i, aquí, gaudeixen de valuosos minuts. En aquests episodis laterals, les possibles digressions no són tals, ja que s'abandona el

relat, però no el discurs, mantenint-hi un enllaç íntim, encara que no evident. La inclusió del diàleg tens, amb final tràgic, entre una dona blanca i dos homes negres a l'interior d'un vagó de metro, n'és una bona mostra. El diàleg és un *remix* de fragments de *Dutchman*, obra teatral de LeRoi Jones, escriptor i activista polític, negre i nord-americà, qui va defensar, en la seva obra i en diverses associacions, el moviment nacionalista negre. En l'obra s'exposa l'hostilitat dels negres contra la cultura blanca dominant i la possibilitat d'una revolució negra. És el germen d'una literatura negra que cerca afirmar la identitat afroamericana i la validesa artística dels seus valors culturals, amb una orientació de marcat to anti-blanc. Paul també pretén lluitar contra la ideologia dominant, a la seva manera, amb un anarquisme *light*. I a *Masculin féminin* es planteja el tema de com l'individu pot construir la seva identitat, en la societat i mitjançant el llenguatge, en el context d'un món dirigit pel consumisme i el sexisme. Paul admira Robert perquè, aquest, se sent compromès de manera sincera amb l'acció sindical i és ell qui ha d'explicar que Bob Dylan és un *vietnik*. Paul inquireix sobre el sentit d'aquesta paraula i Robert li contesta "és una paraula americana que ve de *beatnik* i de *Vietnam*." Nova connexió amb LeRoi Jones que, el 1958, va fundar una editorial que, en els inicis, va publicar treballs de Kerouac i Ginsberg.

Quan Paul col·labora amb Robert fent pintades contra la invasió nord-americana del Vietnam està mostrant la seva manera més habitual d'expressar-se, la manera de cercar una identitat. El fet que durant la paròdica projec-



ció en el cine Paul s'aixequi en dues ocasions per plasmar uns quants grafitis i protestar per l'error en el format de la projecció és simptomàtic quant a la seva rebel·lió contra els mitjans existents en un entorn que el defrauda. La influència dels mitjans s'ha fet patent en aquest episodi amb els espectadors del cine llegint diaris. La de la cultura *pop* s'ha introduït, un cop més, mitjançant la banda sonora, amb el tema *pop* de Madeleine, interromput i fragmentat, com una interferència contínua en l'entorn, de la qual només els en pot salvar-la projecció, l'inici de la qual acaba amb la intromissió erràtica de la cançó. Paul ha expressat abans la necessitat de "veure amb els ulls, parlar amb la boca, pensar amb el cap". Si ara el *pseudo-film* el decep, no té per què veure'l com a espectador acomodad, sinó que ha de buscar els mitjans disponibles per participar-hi activament, crear i trobar la pròpia via d'expressió. Sigui aquest un xiulet o una pintada a les parets. Quan torna al film, no hi troba el que n'esperava. "Aquest no era el film amb el qual havíem somniat. Aquest no era el film total que cadascun de nosaltres du en l'interior, aquest film que hauríem volgut fer o, més secretament sens dubte, que hauríem volgut viure." És la veu de Jean-Pierre Leaud, però podria ser també la de Jean-Luc Godard.

A més de projectar la presència autoral sobre el text, Godard deixa que es percebin de manera clara les empremtes del procés de producció, descobreix l'artifici. Els enquadraments són frontals i els personatges miren de forma directa la càmera, amb Paul sortint del cafè, de nit, mirant l'espectador i tornant a cercar l'entrada en quadre i tornant a mirar la càmera després que aquesta

l'hagi abandonat. Els moviments de càmera es fan evidents, lluny del grau zero de l'escriptura. A vegades d'una bella violència, com en la cita de Madeleine i Paul en què ell vol declarar-s'hi i ella té pressa per anar a treballar en el primer disc. Madeleine no vol ser allà i la càmera força l'orientació de l'enquadrament cap a ella, en *tràveling avante* simultani amb una ràpida panoràmica per apropar-se a la parella amorrada a la barra. El moviment es justifica de manera dramàtica, però la velocitat del gir, que es nota més gràcies a la combinació de moviments, és la que posa en escena la presència del dispositiu mateix i n'incrementa la bellesa precisament per l'evidència, per la fisicitat.

Altres marques senyalen l'artifici amb diferents graus d'èmfasi i jugant amb les diferents fases del procés de producció. En el muntatge de la banda de so, se suprimeix bruscament qualsevol so o s'insereix en els cartells el renou sec del disparador fotogràfic. Del rodatge en si en queden també traces subtils, instants agafats d'aquests cinc segons que es donen a l'actor des de la veu d'acció fins que realment la inicia: Paul estàtic i capbaix abans d'abocar-se un tassó d'aigua a la cuina és en realitat Jean-Pierre Leaud concentrat en l'acció que realitzarà, com Anna Karina pensant en Nana, abans d'arrencar a caminar pel carrer sent enquadrada de perfil a *Vivre sa vie*, 1962 (*Vivir su vida*).

Amb tot l'anterior, l'autor esdevé, en termes de Bordwell, un "superautor", en unir, a la presència constant i autoconscient, el factor de mostrar el domini sobre els modes i processos de producció. És ubiqua l'autoconsciència d'un Godard que sobre les imatges quotidianes i nocturnes dels carrers de París i el pla de Paul pensant i escrivint, ens assenjala que "un filòsof és un home que oposa la consciència contra l'opinió. Tenir una consciència és estar obert al món. Ser fidel és fer com si el temps no existís." El "superautor" demostra estar obert a allò que ofereix el món i, com Diderot, elabora un mètode que enfronta dialècticament els personatges i utilitza i genera el diàleg mateix. El diàleg sorgeix de preguntes literalment insinuades durant el rodatge a les oïdes dels actors, de manera individual, per després creuar-les entre si i construir de manera genial i natural, creïble, entrevistes entre ells, mitjançant la tècnica de senzills plans i contraplans, en la major part sobreentesos, suggerits per un so *off* que, en realitat, és translació d'un so *over*. Mitjançant aquest brillant mecanisme que, de manera enganyosa, pareix provenir de la pura improvisació, s'aconsegueix la fresca espontaneïtat d'actors/personatges que es comporten com en la vida quotidiana. És també aquest mètode el que permet treure a la llum temes considerats com a tabú en l'època. Però, sobretot, és un recurs que col·labora en abandonar el tradicional centre d'interès sobre la descripció psicològica dels personatges, per traslladar-lo a la consciència que el seu discurs reflecteix les condicions que n'envolten l'existència. El recorregut, plasmat com un *dossier* inacabat, s'ha convertit en un procés d'apropiació de la veritat per part del cine, de reelaboració d'allò *real*, en què instants registrats amb una escriptura espontània s'entrellacen i intercalen amb trossos de realitat banyats per l'aura d'una poètica existencial, entre l'horitzó del documental i les ribes de la ficció. ■