En la muerte de Jean-Luc Godard, ¿cineasta de qué política?

JOSÉ CONFAVREUX :: 19/09/2022

Godard es visto como un “cineasta político”, efectivamente maoista en una época y crítico del trotskismo. Pero, ¿de qué se habla exactamente? Entrevista con David Faroul

El itinerario cinematográfico de Godard se compone de numerosas bifurcaciones políticas a menudo borradas por su fama internacional o reducidas a unos pocos compromisos simbólicos.

Centrándose en el período en torno a 1968 y de las películas menos conocidas del cineasta, a menudo firmadas colectivamente, David Faroult, profesor de estudios cinematográficos y audiovisuales en la École nationale supérieure Louis-Lumière, arroja nueva luz sobre un itinerario político globalmente coherente y a veces desconcertante.

David Faroult ha publicado en las ediciones de Amsterdam 'Godard, invention d'un cinéma politique' en 2018. También formó parte de la dirección colectiva del libro 'Jean-Luc Godard: Documents' publicado por el Centre Pompidou en 2006 con motivo de la exposición "Voyage(s) en utopie".

Se puede imaginar la distancia que habría tenido Godard ante los homenajes y las hagiografías recordando que hizo tropezar a las grandes monografías o retrospectivas que le conciernen, por ejemplo las queridas por Dominique Païni en Beaubourg a principios de los años 2000. ¿Qué decir entonces en la hora de su muerte?

Todas las palabras quedan entrampadas cuando se trata de Godard. Por otra parte, no tengo ganas de hablar de la muerte de Godard, porque no he tomado su medida y sobre todo porque parece haber huido demasiado rápido en relación con lo que querían sus próximos.

Dicho esto, la forma en que Godard encarnó el cine como arte ha sucedido a la silueta de Chaplin, aunque de manera diferente. Para captarlo, debemos sin duda seguir los dos hilos que le han guiado hasta el final de su vida y de su obra, desde su formación en la Cinémathèque dirigida por Henri Langlois y en la revista Cahiers du Cinéma bajo la dirección de André Bazin.

De Langlois, Godard heredó el deseo de considerar el cine como un arte y situarlo en la historia de las artes. Pero también heredó una forma de presentar el arte del cine como una ciudadela asediada, frente a la censura de los poderes fácticos frente contra este medio de masas, frente al poder de la industria, a veces incluso inventando atacantes. Godard siempre tendrá ese giro polémico que percibe el cine como un arte magnífico y frágil que hay que defender con uñas y dientes. Por supuesto, es en esta continuidad "langloisiana" por la que llamó a Nicole Brenez para unirse a su equipo, agrupado en torno a su última película, 'Le Livre d'image'.

De Bazin heredó una pregunta planteada por la obra de este último ¿Qu'est le cinéma? Por

supuesto, no se trata de dar una respuesta definitiva. Si la colección se llama así es porque Bazin aborda esta cuestión en cada película que estudia.

Y tengo la sensación de que Jean-Luc Godard se ha volcado en esta cuestión, tanto como crítico y como cineasta, con este loco proyecto de reinventar las posibilidades artísticas del cine a través de cada una de sus películas: qué sería un cine que no se ha visto todavía.

Esto me saltó a la vista con sus trabajos para televisión, en los que buscaba, con el ejemplo, hacer la televisión como nunca se había visto, hacer que la televisión haga lo que no hace, como darle la palabra a un agricultor durante una hora de antena, de forma controvertida, ya que sabe que el ejemplo que propone no será seguido.

Pero todas sus películas. desde 'À bout de soufflé' [Al final de la escapada], buscan hacer lo que no se ha hecho, a fin de ensanchar el cine y sus posibilidades. El tema de la "muerte del cine" que desarrolló en la década de 1980 no apunta al cine como industria, sino a las amenazas que pesan sobre el cine como arte cuando sólo queda la industria.

Mi hilo conductor, en el período que más he estudiado (1966-1974), es este: ¿cómo intenta cada película poner en juego el arte del cine y de qué es capaz? Incluido el cine militante. Siempre hay en Godard una preocupación muy fuerte por la ejemplaridad. Si bien es un momento en que ya es reconocido y podría trabajar con más medios, elige cierta miseria para que otros puedan inspirarse en lo que él experimenta. También concede una entrevista a una revista de cineastas aficionados, 'Cinema pratique', de la que fue asiduo lector en los años 1968.

Para él, el valor artístico del cine no se juega por sus medios y menos en alfombras rojas, con pajarita. Y eso sin mencionar su franqueza o sus compromisos que le han granjeado muchas enemistades en el muy burgués mundo del cine.

Sin embargo, contrariamente a numerosas obras dedicadas a Godard, usted observa que este último no es inmediatamente el cineasta "político" o "comprometido" del que tenemos la imagen hoy. O incluso que algunas de sus películas pueden plantear interrogantes o problemas sobre lo que cuentan y muestran, en particular "Le Petit Soldat" [El soldadito].

En la década de 1950, Godard y el equipo de 'Cahiers du Cinéma' libraron una batalla por el reconocimiento del cine como arte y para ello destacaron la puesta en escena más que el guión, soporte explícito de un discurso político. Esto los lleva a hablar de "política de los autores" en lugar de evaluar políticamente a los cineastas. El término es controvertido, ya que se les reprocha precisamente tener una visión primordialmente estética de las obras y por tanto ensalzar películas que pueden juzgarse conservadoras en lo que formulan.

Cuando Godard dirigió 'Le Petit Soldat', tomó la decisión de hacer una película apolítica sobre un tema político, a saber, la guerra en Argelia. Todo el mundo rechaza la película, que invierte la situación de tortura ya que vemos a un pro-FLN [Front de Libération Nationale] practicándola. Los partidarios del FLN lo ven como una película de derechas, los de la OEA [Organisation de l'Armée Secrète, fascista] como una acusación contra la guerra que se libra en Argelia.

Con esta película se enfrenta a la imposibilidad de una película apolítica sobre la política. Creo que este fracaso de entrada fue fundacional para él. Sobre todo porque se enfrentó a la censura estatal desde el principio, ya que 'À bout de soufflé' fue prohibida para menores de 18 años y 'Le Petit Soldat' estuvo también prohibida hasta los Acuerdos de Évian [acuerdos concluidos en marzo de 1962 entre el gobierno de Francia y el Gobierno Provisional de la República Argelina constituido por el FLN, que dieron lugar a un alto el fuego, ndt]. Este momento es decisivo en su trayectoria política.

Insiste en su libro en el período cinematográfico que gira en torno a 1968, durante el cual trabaja colectivamente pero también firma películas como "Week-End" (1967) o "Tout va bien" (1972). ¿En que sería ese un punto de inflexión?

Hay varios puntos de inflexión. En 1965, bajo el efecto de la Guerra de Vietnam y de las elecciones presidenciales en Francia, partió en busca de lo que podía ser para él un cine político. Otros cineastas con una obra reconocida pueden haber tenido, al mismo tiempo, un gesto político utilitario, al acompañar las luchas de la época, lo que tenía valor en sí mismo, podía ser útil, pero Godard busca que su cine cambie con él.

Su cine adquiere entonces formas vinculadas a la forma en que se piensa la política desde la izquierda. 'Masculin/Féminin', en 1966, se produjo bajo la influencia de la sociología, de pensar en personajes típicos, mientras que el cine a menudo da más pistas sobre personajes singulares. Hay en esta película una forma de "lirismo sociológico" que redescubre y desplaza la vena lírica de Godard ya perceptible en 'Pierrot le fou' [Pierrot, el loco]. Su búsqueda de un cine político le empuja a documentarse más sobre la historia de los cineastas políticos, como Eisenstein o Vertov, pero también sobre Bertolt Brecht, cuyo Berliner Ensemble había visto en París según me había contado en 2019 durante un encuentro para Traffic.

Mayo del 68 lo empujó a dar otro giro. Ya no basta con politizar el cine o hacer cine político. Hay que situarse dentro del movimiento de masas que se ha puesto en marcha. Godard está desestabilizado por el hecho de que se cuestiona el poder de los patronos y que, en el plató, el patrón es él y ya no quiere serlo.

Ese momento a la vez gozoso y atormentado le empuja a encontrar un marco colectivo, donde la asociación con Jean-Pierre Gorin durante el año 1969 será decisiva. Con él, y aunque sea más un dúo que un grupo, fundó el grupo Dziga Vertov con la voluntad de disolver el nombre del autor y crear películas colectivas. Si bien queda una tensión, porque es con el nombre de Godard como se pueden hacer los proyectos, él intenta una experiencia real de trabajo cinematográfico colectivo, a menudo dirigiéndose a canales de televisión extranjeros que piensan que van a conseguir una película de autor y terminan encontrándose con un agitador maoísta.

'Tout va bien', en 1972, a veces se presenta como una vuelta al cine. Esto corresponde a una época en la que, gracias a los nombres de Yves Montand y Jane Fonda, Godard puede encontrar medios del lado de la industria del cine. Al firmar conjuntamente la película con Jean-Pierre Gorin, persigue la opción de descentralizar su nombre y hace visible el de Gorin, que hará otras películas a partir de entonces. De otra forma, en los años siguientes siguió

nutriéndose del diálogo: con Anne-Marie Miéville, con quien forjó un vínculo que combinaba trabajo, amor y amistad.

¿En qué la asociación con Jean-Pierre Gorin en el "grupo" Dziga Vertov modifica de manera permanente la concepción del cine de Godard?

En las películas que Godard realizó a fines de 1968 y principios de 1969, en particular 'British Sounds' y 'Pravda', o incluso 'Le Gai Savoir' [El juego del saber]-un encargo de la ORTF, Office de radiodiffusion-télévision française-, existe la búsqueda de una imagen justa, que se refleja, por ejemplo, en las tomas secuenciales en serie de 'British Sounds'.

Gorin produce una crítica, a la vez radical y amistosa, de esta búsqueda idealista de "la imagen correcta". En 'Vent d'Est' [El viento del este], que es su primera película juntos, encontramos un intertítulo, que se ha hecho famoso: "No es una imagen justa, es justo una imagen". Las palabras están escritas con rotulador, pero la ortografía de Godard no es reconocible y Gorin tiene razón al reclamar la autoría.

La idea clave es resaltar la primacía del montaje. Lo importante es menos la imagen en sí misma que la cadena de imágenes en las que se toma. Esta pregunta se vuelve a explicar en una larga secuencia de 'Ici et ailleurs' [Aquí y en otro lugar], donde los actores, cada uno con una foto en la mano, desfilan en fila frente a la cámara. A partir de este punto de inflexión del verano de 1969, la cuestión del montaje se vuelve decisiva para Godard de otro modo: en la herencia de formalistas rusos como Eisenstein o Vertov. Incluso si antes no le era indiferente, se convierte en la cuestión central.

¿Qué se haces cuando se escribe un libro titulado "Godard, invención del cine político" de su momento maoísta?

El maoísmo de Godard, como el de muchos compañeros de viaje o activistas del PCF de la década de 1960, a menudo surge de su descontento con el lema "Paz en Vietnam". Muchos se sumaron entonces a diversas corrientes izquierdistas en torno a la consigna "El FNL vencerá", por la victoria del comunismo y de los pueblos colonizados.

A partir de 1965 y su película 'Pierrot le fou', tomó la decisión de aludir a Vietnam en todas sus películas mientras durase la guerra. Esto lo distanció del PCF desde 1965-1966. Bajo la influencia de Althusser, se volvió hacia el maoísmo y, como muchos jóvenes occidentales que tomaron la misma decisión, fue en gran parte por la preocupación de marcar su radicalismo.

La seducción operada por el pensamiento de Althusser, su teorización de una continuación de la revolución al interior de las sociedades socialistas, logró entonces convencer a sectores significativos. Si bien ya era un cineasta reconocido internacionalmente, había rechazado una oferta de Hollywood para ir a hacer un 'Bonnie and Clyde' en los EEUU. Su elección del maoísmo marca la elección de un nivel adicional de radicalidad.

¿Qué relación tiene con los movimientos de lucha de su época, como cuando filma a las Panteras Negras en su película "1+1"?

Sé que no todos los godardianos comparten mi punto de vista, pero me parece que es una pista falsa ver en Godard un teórico, incluso un teórico del cine. Está lleno de contradicciones, incluso de paradojas, y constantemente nos da dolor de cabeza.

Pero se alimenta de teorías, las que pueden haberle interesado en las discusiones de los maoístas franceses. Y está muy interesado en las luchas que se desarrollan ante sus ojos, y las que puede acercarse por su notoriedad. Así pudo conocer a Eldridge Cleaver y los Panteras Negras o sumergirse en la lucha palestina .

Si muchas veces se ha subrayado el humor de Godard -aunque nunca lo suficiente-, me parece que pocas veces se ha mencionado su humildad. Y cuando se apasiona por las luchas es con la misma humildad que cuando se apasiona por un cineasta aficionado en un capítulo de 6×2 donde le hace preguntas, donde intenta aprender de su práctica, donde nunca es dominante.

Su proyecto cinematográfico sobre Palestina, realizado en 1970, que se llamaría 'Jusqu'à la victoire' [Hasta la victoria], y cuyo material fue retomado en 'Ici et ailleurs' con Anne-Marie Miéville, llevaba como subtítulo: "Métodos de pensamiento y trabajo de la revolución palestina". El proyecto de aprender de la experiencia de los y las militantes está en el centro de su enfoque, incluso si conoce su propio valor como artista y quizás, si es necesario, de mala fe.

¿Están sus películas del período militante de finales de los 60 y principios de los 70 en diálogo con él?

No me parece que se pueda hablar de diálogo, excepto en la medida en que sus últimas películas buscan redescubrir la libertad de experimentación del "período militante" y luego del "período del video", es decir, una obra en condiciones de máxima autonomía.

A partir de la década de 1980, "vuelve al cine", con fuerza, con muchas películas, a menudo magníficas. Pero, en la segunda mitad de la década de 1990, se dio cuenta una vez más de lo costoso que era, humanamente hablando, prestarse al juego de la industria, y volvió a medios cada vez más sobrios, en particular 'Le Livre d'image', compuesto principalmente de imágenes pre-existentes y las demás que fueron filmadas con cámaras digitales económicas y equipos muy pequeños. Se trata de redescubrir una libertad artística en la sobriedad de los medios, de seguir haciendo lo que se quiere, aunque no sea integrable por la industria.

En un momento de atención aumentada a la 'male gaze' [mirada masculina], ¿cómo se puede ver el cine de Godard sin placar una época a otra o barrer debajo de la alfombra lo que puede resultar vergonzoso en ciertas películas?

No estoy seguro de que la expresión "mirada masculina", especialmente en su variante binaria con "mirada femenina", nos diga la esencia de una obra que no está concebida según esta división. Es necesario tomar en consideración el género de la mirada, pero sin convertirla en un instrumento de evaluación definitiva de las obras, especialmente cuando éstas fueron creadas antes de la formulación de esta teoría. En definitiva, tal vez hacer un uso ajustado a los objetos de este cuestionamiento.

Por supuesto, Godard es representativo de una época en que el sexismo era hegemónico e interiorizado. Pero, entre los cineastas de su importancia, es uno de los primeros en haber incluido una secuencia feminista de diez minutos en una de sus películas, 'British Sounds', de 1969, es decir antes de la fundación del MLF [Movimiento de Liberación de las Mujeres] en Francia. Quien quiera evaluar la "mirada masculina" de Godard no puede olvidarlo, aunque estas películas sean menos conocidas.

Pero también es cierto que conocemos a un cineasta de la misma "banda", Jacques Rivette, que dio protagonismo a personajes femeninos y le dio una mirada diferente a las actrices desde principios de los años sesenta.

Sin embargo, dudo que hoy podamos ver las películas más conocidas de Godard de la década de 1960 sin prestar atención a esta dimensión del sexismo hegemónico interiorizado por él mismo y probablemente también, a menudo, por sus actrices. Es imposible enfrentarse solo a un sistema, sin importar el lado de la cámara en el que uno se encuentre. Pero este sexismo, Godard lo combatió con cierta constancia, en sí mismo y en sus películas, desde su giro militante.

Viento sur / La Haine

---

https://www.lahaine.org/mundo.php/en-la-muerte-de-jean