

Artículo científico

El montaje como elemento emotivo en el cine juvenil de
Jean-Luc GodardThe montage as an emotional element in
Jean-Luc Godard's youth cinema

Héctor Acebo Bello

Poeta y Doctor en Periodismo. Coordinador de Investigación (Sociales) y docente en la Carrera de Comunicación y Medios Digitales, Universidad Privada del Valle, Cochabamba.

hacebob@univalle.edu

RESUMEN

Jean-Luc Godard (París, 1930) es uno de los principales cineastas de la *Nouvelle Vague*, experimental corriente cinematográfica que surgió en la Francia de los años 60 (donde se enmarca la obra juvenil del propio Godard) y que tenía por objetivo principal imprimir espontaneidad al celuloide, liberándolo de corsés demasiado retóricos heredados del teatro, de ahí que aquellos directores optasen, verbigracia, por rodar en interiores reales y otorgasen mucha importancia al montaje. Esta técnica (que consiste en seleccionar, ajustar y unir las distintas partes de una filmación para realizar la versión definitiva) fue utilizada por el joven Godard con fines expresivos y pasionales; no en vano, le permitió suspender momentáneamente la narración —aspiración muy poética— en beneficio de ciertas emociones intensas que surgen entre los personajes. La investigación realizada es *cualitativa* y se ha seguido un método de *observación* para estudiar algunas de las secuencias más representativas del celuloide godardiano. El alcance de este trabajo es *descriptivo*, pues analiza en qué consiste, cómo se manifiesta y qué función presenta una técnica en parte de la obra de un director.

Palabras clave: Jean-Luc Godard. Nouvelle Vague. Cine. Montaje y edición audiovisual. Teoría Cinematográfica.

ABSTRACT

Jean-Luc Godard (Paris, 1930) is one of the *Nouvelle Vague* main filmmakers, an experimental film current that emerged in France during the 60s (where Godard's youthful work is framed) and whose main objective was to print spontaneity to the movies, freeing it from too much rhetorical corsets inherited from the theatre. Hence those directors opted, for example, to shoot in real interiors and provide great importance to editing. This technique (selecting, adjusting and joining the different parts of a film to make the final version) was used by young Godard for expressive and passionate purposes; not in vain, it allowed him to suspend the narration momentarily - very poetic aspiration - for the benefit of certain intense emotions that arise between the characters. The present research is qualitative and the observation method has been followed to study some of the most representative sequences of Godard's work.

Keywords: Jean-Luc Godard. Nouvelle Vague. Film. Audiovisual ensemble and editing. Film theory.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se enmarca en la teoría cinematográfica y su finalidad es demostrar las posibilidades que ofrece el montaje a un director cimero (Jean-Luc Godard) para cultivar la ficción. Esta técnica

no sólo le permite narrar de modo rítmico, sino también suspender el relato en beneficio de ciertas emociones líricas.

El alcance de este estudio es *descriptivo*, toda vez que analiza en qué consiste, cómo se manifiesta y qué función presenta una técnica concreta —la del montaje— en la etapa juvenil de un influyente cineasta.

Jean-Luc Godard (París, 1930) comenzó su carrera cinematográfica dedicándose a la crítica, durante la década de los 50 del siglo pasado, en la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*, publicada en su país. En sus escritos, Godard se oponía habitualmente a la estructura excesivamente dramática y retórica (heredada del teatro) del cine francés de entonces, tomando como referentes a Welles, a Ray, a Bergman o a Bresson. Godard, junto a otros jóvenes críticos franceses (Truffaut, Chabrol, Rohmer...), sentaría unos años más tarde —ya en los 60— las bases de una renovadora corriente cinematográfica, la *Nouvelle Vague*, que buscaba teñir de espontaneidad las películas, de ahí que aquellos directores otorgasen tanta importancia, por ejemplo, al rodaje en interiores reales. La investigación llevada a cabo es de naturaleza *cualitativa*, y se ha seguido un método de *observación* para ahondar en algunas de las secuencias más representativas del cine juvenil de Godard.

Fotografía N°1. El cineasta Jean-Luc Godard, en la época de la *Nouvelle Vague*



Jean-Luc Godard comenzó su carrera cinematográfica dedicándose a la crítica. En sus escritos, se oponía habitualmente a la estructura excesivamente dramática y retórica del cine francés de entonces. Junto a otros jóvenes críticos franceses sentaría unos años más tarde las bases de una renovadora corriente cinematográfica, la *Nouvelle Vague*, que buscaba teñir de espontaneidad las películas.

Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/05/59/8a/05598a79da5f76361113da94fc113b2d.jpg>. 6 de mayo de 2018

Desde luego, los preceptos estéticos de la *Nouvelle Vague* son, en buena medida, experimentales; el propio Godard, erigiéndose en portavoz de los cineastas de la citada corriente, llegó a decir: “(...) tenemos en común el hecho de la búsqueda: los que no la practican no logran conservar durante mucho tiempo la ilusión y las cosas acaban siempre por aclararse” (Collet et al, 1962). En ese sentido, esta corriente concedía mucha relevancia al montaje, técnica que consiste en seleccionar, unir y ajustar las distintas partes filmadas hasta llegar a la versión definitiva de la obra, ya sea una película o una

serie televisiva. El montaje establece relaciones entre los planos, como lo hace la sintaxis entre las palabras; así, una imagen adquiere sentido cuando se le suma aquella que la sucede y aquella que la precede. Esta forma de planificación permitía a los directores de la *Nouvelle Vague* oponerse a la narrativa tan retórica de buena parte del cine francés de su época. Hoy, cuando parecemos haber aceptado unánimemente que el séptimo arte sólo aspira a contar una historia, resulta interesante volver la vista atrás y constatar que algunos cineastas llegaron a otorgar tanta relevancia al lirismo como a la narración. Claro que, entre todos aquellos jóvenes creadores, Godard fue (junto a Rivette y a Resnais) quien exprimió con más ahínco las ventajas que el celuloide ofrece para sugerir unos sentimientos intensos.

Casi seis décadas han pasado desde el estreno de *Al final de la escapada* —primer largometraje de Godard— y a ciertos sectores de la crítica todavía les cuesta reconocer la efectividad de una película y de un cineasta tan poco respetuosos con las formas narrativas más clásicas (Acebo, 2009). El montaje emocional, la asimetría, los saltos abruptos de plano y los cambios de sonido godardianos siguen provocando bastantes controversias. Verbigracia: Boyero (2009), crítico cinematográfico del diario español *El País*, opina lo siguiente: “No soporto los poemas fílmicos (creo que así definen su obra los indesmayables *fans*) del productivamente maldito Godard”. Más allá de fobias, el propio Boyero, en el mismo artículo, reconoce (y en esto existe unanimidad entre la crítica) que el cineasta francés parió “(...) sus inclasificables historias saltándose las reglas ancestrales y creando un lenguaje que va a alborotar lo establecido”.

Se ha estudiado mucho el cine godardiano desde la perspectiva de un arte vanguardista, opuesto al academicismo; ahí están los agudos trabajos de Gubern (1969), Fernández-Santos (1991), Marías (2006) o Mandelbaum (2008). En ese sentido, se ha valorado la importancia que el creador de *Banda aparte* otorga al montaje; sin embargo, no

se ha profundizado lo suficiente en el significado que expresa Godard cuando usa la citada técnica desde una óptica emocional, suspendiendo la narración ortodoxa. Martin (2008), en el capítulo “Llegar tan lejos por la belleza: El lirismo de Jean-Luc Godard”, perteneciente a su ensayo *¿Qué es el cine moderno?*, sí arrojó luz sobre algunos de esos instantes, que son capitales para entender el cine de Godard.

Para abordar el siguiente trabajo, además de visionar las películas godardianas pertenecientes a la *Nouvelle Vague*, se han leído publicaciones literarias y periodísticas sustanciosas sobre la esencia del arte del director francés, como la del citado Martin. La investigación llevada a cabo es *cualitativa* y sigue un método de *observación*, ya que hemos estudiado la relevancia que presenta el montaje en el cine juvenil de Godard a la hora de transmitir emociones, interpretando los significados de algunas emblemáticas escenas.

Para producir en la pantalla esas emociones, el autor de *Al final de la escapada* (1960), *Vivir su vida* (1962) o *Banda aparte* (1964) compuso dinámicas secuencias en donde la palabra, el sonido y la imagen fluían libres, como si acabaran de inventarse. Normalmente el montaje seguía este rumbo en la búsqueda de la liberación individual y, sobre todo, para expresar los sentimientos de una pareja.

MATERIALES Y MÉTODOS

Estamos ante una investigación *cualitativa*, puesto que hemos interpretado la importancia que tiene el montaje en el cine juvenil de Godard para transmitir emociones. Por consiguiente, en el presente trabajo, hemos utilizado un método de *observación*, toda vez que, para analizar el estilo godardiano, ha sido necesario ver sus filmes y, desde luego, establecer asociaciones entre las secuencias contenidas en los mismos.

Para delimitar la etapa juvenil de Godard, hemos tenido en cuenta aquellos primeros largometrajes suyos que se adecúan plenamente a los preceptos estéticos de la *Nouvelle Vague*, corriente en la

cual él tuvo un rol de pionero. A ese periodo godardiano (1958-1967) pertenecen estas obras: *Al final de la escapada* (1960); *Una mujer es una mujer* (1961); *Vivir su vida* (1962); *El soldadito* (1963); *Los carabineros* (1963); *El desprecio* (1963); *Banda aparte* (1964); *Una mujer casada* (1964); *Alphaville* (1965); *Pierrot, el loco* (1965); *Made in USA* (1966); *Masculino femenino* (1966) y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967).

Además de analizar secuencias de las principales películas de Godard, hemos trabajado con ensayos y artículos que ahondan en el cine del creador de *Vivir su vida*. Por supuesto, las opiniones del propio Godard nos han sido útiles también para comprender este particular lenguaje que se cimienta en el montaje de carácter experimental; no hay que obviar lo siguiente: Godard parte siempre de unos postulados teóricos para fraguar su cine.

Fotografía N°2. Fotograma de la película *Banda aparte* (Jean-Luc Godard, 1964), en la portada N°155 de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*



Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/63/bf/77/63bf774925ed6a18217dbcb0db642048--french-film-book-jacket.jpg>. 6 de mayo de 2018

RESULTADOS

Existen dos modos principales de concebir estructuralmente el cine, de acuerdo con su planificación. El primero pivota sobre el plano secuencia, técnica que consiste en ejecutar sin cortes (durante un tiempo considerablemente dilatado) una misma toma; para ello, pueden utilizarse recursos de traslación como el *travelling* o el *dolly*. El segundo tipo de planificación, al tomar partido por el montaje, emplea un número mayor de planos en la correspondiente película.

La primera manera de entender el séptimo arte la encarna otro teórico de fuste, Bazin, quien fuera redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* cuando precisamente Godard ejercía allí la crítica. En su famoso estudio *Montaje prohibido*, Bazin (2008, p. 80) no sólo se declara un admirador del plano secuencia, sino que llega a apuntar la posible desaparición del montaje en ciertos tipos de acción de las películas más narrativas.

La segunda manera de entender el celuloide la representa precisamente Godard. Ya en sus tiempos de crítico en *Cahiers du Cinéma*, el autor de *Banda aparte*, al oponerse al cine más academicista, priorizaba el montaje; no en vano, lo consideraba su mayor preocupación (Godard, 2011, pp. 47-48).

El montaje de Godard presenta fines claramente emocionales en los momentos más relevantes de sus películas, cuando se producen juegos de miradas entre los personajes. Sin un montaje tan dinámico como ese, no se transmitiría con tanta efectividad la intensidad pasional.

Si bien el autor de *El desprecio*, en su juventud, reinventó la técnica del montaje puramente visual, cambiando para siempre nuestra manera de mirar, también concedió gran importancia a la edición sonora: de ahí que, en los momentos más intensos de sus filmes, haya un tratamiento mucho más dinámico de las voces (aparecen voces en *off*, por ejemplo), música, sonido ambiente, etc.

DISCUSIÓN

Ya en su etapa de crítico en *Cahiers du Cinéma*, para Godard el montaje tenía un fin claramente expresivo, emotivo:

“Si poner en escena es una mirada, el montaje es como el latir del corazón. Prever es lo que caracteriza a ambos, pero mientras la puesta en escena busca prever en el espacio, el montaje lo busca en el tiempo. Supongamos que usted ve en la calle a una chica que le gusta, y duda si seguirla o no. Un cuarto de segundo. ¿Cómo mostrar este titubeo?”

‘¿Cómo la encaro?’ es una pregunta a la que responde la puesta en escena. Pero para explicitar la pregunta ‘¿voy a amarla?’, hay que darle toda su importancia a ese cuarto de segundo durante el cual nacen ambas preguntas. Es posible que ya no sea entonces la puesta en escena propiamente dicha la que pueda expresar con tanta exactitud como evidencia la duración de una idea, o su aparición repentina en medio de la narración, sino que sea el montaje el encargado de hacerlo” (Godard, 2011, p. 47).

Dado que para Godard el montaje es inherente a la expresividad, podemos afirmar que el creador de *El desprecio* (1963) lleva a la práctica aquellas máximas de otro gran cineasta y teórico francés, su admirado Robert Bresson: 1) “Montar una película es enlazar las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas” (Bresson, 2007, p. 22); y 2) “Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo” (Bresson, 2007, p. 70).

En sus primeros filmes, a través del montaje, Godard funde la reflexión crítica con la pasión desenfundada. La prueba está en que este director logró combinar la ficción con algunas partes prácticamente documentales, irrumpiendo —a veces— en la historia mediante comentarios propios o lecturas de autores admirados pensemos en *Vivir su vida*, (1962), cuando la voz en off del cineasta da vida a *El retrato ovalado*, una prosa de Poe). También gracias al montaje,

Godard pudo celebrar deliberadamente los más extremos cambios de tonalidad en una misma secuencia, dinamitando la tradicional concepción del *raccord*, como se puede apreciar notablemente en *Al final de la escapada* (1960).

Con el paso de los años, la reflexión ganaría en Godard la partida a la pasión, pero en los 60 el cine de este autor destilaba mucho lirismo —un “áspero lirismo”, en justas palabras del poeta Martínez Sarrión (1995, p. 34)—, y a nosotros nos interesa analizar precisamente el montaje como elemento emotivo. Podríamos comenzar diciendo que, en última instancia, a Godard lo que le interesaba era captar, en todo su esplendor, los matices de sus personajes: una sonrisa, unas manos que apartan dulcemente un mechón de los ojos y, por supuesto, los juegos de miradas. Tal y como confiesa el cineasta, “Un intercambio de miradas (...) sólo un adecuado efecto de montaje puede expresarlo convincentemente” (Godard, 2011). Así, la exaltación del sentimiento conduce a la suspensión narrativa. Es por eso por lo que Adrian Martin afirma:

“(...) para muchos cineastas que experimentan al margen de la industria fílmica, incluyendo a Godard, sospecho que todos estos términos — cine de poesía, subjetividad, belleza— podrían condensarse en un poderoso impulso en contra de la narración coherente y autocontenida, a menudo considerada como una especie de trampa moral. Lirismo, en ese caso, sería un término que los críticos, incluido Jonathan Rosebaum, consideran como parte del dominio de lo no-narrativo” (Martin, 2008, p. 84).

En efecto, estamos ante un cine que contiene escenas de tonalidad indudablemente poética; y, en la lírica pura, lo primordial es sugerir una emoción, no contar una historia. Lo expresó mejor el Nobel mexicano Octavio Paz al afirmar que la poesía “(...) es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos” (Paz, 1998, p. 86). El hecho poético, añadió el poeta y crítico español Pere Gimferrer, consiste en “(...) la inmovilización de un instante en la percepción” (Elguero, 2011,

p. 13). Pues bien, Godard, en sus primeros filmes, consciente del verdadero sentido de la lírica, no rompe la acción de un modo arbitrario; pretende con ello ahondar en los instantes más sensoriales. Es inevitable, pues, que las escenas poéticas de Godard no se analicen de modo distinto a la narración pura. Sólo se puede entender la obra de este autor apreciando el contraste entre el violento lenguaje de la calle (que se narra) y la pasión íntima (que se expresa con tintes líricos).

Generalmente, en los años 60, el montaje godardiano sirve, desde un punto de vista emotivo, para celebrar dos aspectos: a) la pasión de una determinada pareja y b) la libertad del individuo, que se asocia a la lectura, a la conversación, al baile —y, en general, a la música—. En cualquiera de los casos, el montaje funciona como un elemento purificador; al entregarse al sentimiento, los personajes se despojan de su máscara y huyen, finalmente, de la mediocridad cotidiana.

Cuando Godard pretende ensalzar el arrebatado (cercano al misticismo) de una determinada pareja, el montaje —indudablemente experimental— refleja la tentativa de agotar hasta el límite las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico. Hasta entonces el séptimo arte no había sido verdaderamente convulsionado por ninguna vanguardia, y es en estos momentos líricos, íntimos, cuando el cineasta francés reinventa el montaje, otorgando un nuevo sentido a las elipsis. Pongamos como ejemplo la conocida secuencia de *Alphaville* (1965) en que el veterano varón (interpretado por Eddie Constantine) declara a la chica (encarnada por Anna Karina, a la sazón esposa y musa de Godard) su amor. Ambos personajes dialogan en la habitación de un hotel, y, aunque esas palabras sean sentimentales, se encuentran dentro de la narración, de ahí que Godard emplee —sosegadamente— el plano y el contraplano. Pero, en un determinado momento, el relato se rompe. Eso sucede cuando la muchacha, contrariada, pregunta: “¿Qué es el amor?”. A partir de ese momento, irrumpe el montaje vanguardista de Godard y las imágenes, en consonancia con

el sonido, se aceleran, fluyen más libres. Todo comienza con un primerísimo plano del expresivo rostro de Anna Karina, empeñada en desvelar los misterios sentimentales. Posteriormente, a modo de contraste, irrumpe violentamente un plano picado y subjetivo (es la muchacha quien mira, desde el dormitorio) de la calle: la policía se desplaza, sórdida, en el automóvil. Tras un pitido que sugiere la prohibición de cualquier pasión (el filme está ambientado en una ciudad del futuro gobernada por un robot), escuchamos la misteriosa banda sonora cuando los amantes se exploran.

Fotografía N°3. Un primer plano del largometraje *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965)



Fuente: <https://bartleby-elcuadernorojo.blogspot.com/2015/11/alphaville.html>. 6 de mayo de 2018

En medio de ese violento contraste entre las fuerzas del orden y las caricias íntimas, ha habido una pequeña elipsis. Tras unos escarceos amorosos, resueltos con un plano general y unos diálogos poéticos (“La voluptuosidad es la consecuencia del amor”, afirma el amante), la edición para sosegar; pero, una vez más, Godard otorga tensión a la secuencia cuando la amada se desplaza hacia la ventana. Vemos, de nuevo, un plano contrapicado de la calle: los policías aparcen su automóvil enfrente del hotel, y, al igual que antes, escuchamos un pitido robótico. Justo en ese momento el montaje adopta un tono lírico: así, la música (más envolvente que nunca) se funde con la sensual voz en off de Karina —

quien lee un poema de Paul Éluard— y con unas imágenes parpadeantes. En un primer momento, Godard exprime, con unos primerísimos planos, el rostro de la amada y luego se vale de los planos medios para potenciar el lenguaje corporal de la pareja. “Los sentimientos a la deriva. / Los hombres giran en la ciudad. / La mirada, la palabra / y el hecho de que te ame, / todo está en movimiento”. Cuando Karina lee a Éluard, acrecenta la sensación de ensoñación que vemos en la pantalla: esos cuerpos entregados al placer, esas sombras que se encienden, esas luces que arden no son sino imaginaciones. La prueba está en que la arrebatadora escena concluye con un plano de Karina en la ventana sosteniendo sobre su pecho *Capital del amor*, el poemario de Éluard que su amante le había recomendado y al cual pertenecen los versos que ella lee.

Estos escasos tres minutos líricos responden al intento de explorar el amor. Un amor que funciona como elemento subversivo: la protagonista elabora en su mente explosiones de emociones para escapar de un entorno insensible. Los personajes parecen desear que el tiempo se detenga, para averiguar lo que sienten. Evidentemente, como en todo poema lírico, el exaltado sentimiento (la banda sonora, los planos parpadeantes) vence a las atropelladas fuerzas del orden (el pitido, la policía). Esa antítesis no se podría conseguir mediante un plano secuencia: de ahí la importancia del montaje como elemento emotivo. A lo largo de estos pocos pero intensos minutos de *Alphaville* se cumple lo que decía Martin (2008, p. 84) del lirismo godardiano: “La edición del sonido sufre una transformación tan radical como la edición de la imagen: más pistas, mezclas de iluminación y superposiciones, en una compleja relación polifónica con el flujo de las imágenes”. Polifonía: ése es el vocablo acertado, que tomamos prestado del lingüista Bajtín (1994). Godard, a través de un montaje tan emotivo, descubre una forma de comunicación alternativa rompiendo la tradicional regla cinematográfica, según la cual una voz narrativa (la del director) hablaba por todos. Así, en los filmes del cineasta francés, existe un afán coral; y, en ese sentido, los

libertarios personajes —ceranos a los cantantes y a los bailarines— luchan por buscar su identidad.

La pasión por el diálogo íntimo es apreciable también en una escena de *El soldadito* (1963). El montaje aquí no llegará a la intensidad mayúscula de los instantes comentados de *Alphaville*, pero, una vez más, dada la conexión de la pareja y el valor poético de la secuencia, merece la pena subrayar esta secuencia entre todo el metraje del filme. Un fotógrafo (interpretado por Michel Subor) visita a una modelo (encarnada por Karina) con la intención de retratarla, quedando prendado de la belleza de ésta. De nuevo, Godard busca el vínculo entre el sonido y la imagen, valiéndose de una voz en *off* (en este caso, la del chico) que corre pareja al diálogo. “Ella tenía sombras profundas bajo sus ojos, que eran del gris de Velázquez”, dice esa voz en *off*, mientras el cineasta detiene la cámara, a la manera del propio fotógrafo, en el rostro de la muchacha.

Fotografía N°4. Anna Karina, en *El soldadito* (1963), largometraje de Jean-Luc Godard



Fuente: <https://vaguevisages.com/anna-karina-le-petit-soldat-seven-2/>. 8 de mayo de 2018

En *El soldadito*, el empeño en trascender la carnalidad (“Cuando fotografías una cara —¡mírame!—, fotografías el alma que está detrás”, le dice el chico a la modelo) alcanza su clímax en los planos-contraplanos, es decir, en los juegos de miradas, en las fulguraciones del instante. Durante la sesión fotográfica, que dura unos diez minutos, el diálogo es constante entre los dos jóvenes.

Ya se ha dicho que el uso de la música está ligado al segundo aspecto celebrado por el montaje godardiano: la libertad del individuo, su posibilidad de purificación. En muchos de sus primeros filmes, influido por el Bergman de *Un verano con Mónica* (Acebo, 2010), el parisino rompía la acción y abría paréntesis líricos. En efecto, a Godard le apasionaba entregar a sus personajes —aunque no estuviesen enamorados— al baile, al juego, a la charla, a la voluptuosidad; es así cómo los despojaba de su carácter dramático, de cierta mecanización impuesta tradicionalmente desde el guión, yendo más allá del cine (o fundiendo el mismo con la vida). Esos momentos tan lúdicos suelen ser escasos en un mismo filme —*Una mujer es una mujer*, protagonizado por una stripper, constituye una excepción—, pues surgen en medio de una sociedad mezquina, superficial, violenta, envidiosa; pero, precisamente debido a ese carácter efímero, cobran tanta importancia los instantes de plenitud, pues a Godard lo que parece interesarle es rescatar, en medio de un ambiente hostil, la pasión a la que se acoge una minoría. Si no hubiera buscado la antítesis entre el agobiante mundo capitalista y las epifanías, el espectador no sería consciente de toda la relevancia que el cineasta francés otorga al sentimiento extremo. Tomemos como punto de partida el repentino baile que ofrece la prostituta Nana —interpretada por Anna Karina— alrededor de la mesa de billar de una cafetería en *Vivir su vida* (1962). La muchacha se mueve —libertaria y dulce— al compás de un swing, mientras la muchedumbre la contempla con una mezcla de apatía y extrañamiento. Las imágenes fluyen más libres que nunca, porque el cineasta combina su mirada con un cuidado plano subjetivo de la ramera en movimiento. Ese es el acierto del plural Godard: la polifonía, de la que ya hablamos, la utilización de dos ideas o visiones en una misma manifestación.

En la comentada escena musical —un verdadero ejemplo de expresión lírica— se concentra la principal característica de *Vivir su vida*, según Marías (2006): “Una emoción intermitente (...) surge inopinadamente en medio de la

descripción objetual y distanciada de la sordidez más gris”. En efecto, el filme puede definirse como un híbrido entre el documental y la ficción, entre el espectáculo y la frialdad urbana, entre la intimidad y el espíritu sociológico (Marías, 2006). Para poner en la práctica esa “emoción intermitente”, Godard recurre, una vez más, a la música, que parece tener para él propiedades curativas y a la que asocia con la liberación.

Fotografía N°5. Un momento del baile ofrecido por Anna Karina en *Vivir su vida* (1962), película de Jean-Luc Godard



Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/zM8LysVo4bs/maxres-default.jpg>. 6 de mayo de 2018

También son muy representativos esos escasos dos minutos en que el personaje de Anna Karina escucha en un bar “Ma mome”, la canción de amor proletario compuesta e interpretada por Jean Ferrat. Aquí, la joven prostituta no baila, pero, sentada, se deja llevar por la nostálgica cadencia del cantautor francés, liberándose de su pesado estereotipo. Merced a la música, la muchacha se distancia de la hostil sociedad y protagoniza un altísimo ejercicio que la cualifica, llegando a trascender sus propias limitaciones. Así, por vez primera, esta hermosa prostituta parece desarrollar una clara empatía con las personas más solitarias de su alrededor; ya no sólo piensa en sus problemas, en su infortunio, sino que prolonga la mirada. Estamos, además de ante una preciosa suspensión del quehacer cotidiano, ante unos de los momentos más grandes de liberación

individual que ha parido el celuloide. Para llevar a buen puerto estos instantes absolutamente líricos, una vez abandonado el dominio del relato, Godard saca todo el potencial expresivo del rostro de Karina, construyendo una escena que pivota sobre dos miradas: las del propio personaje y las del cineasta. Los planos subjetivos sirven constantemente de contrapunto a los primeros y medios planos. Contrario, como siempre, al aséptico academicismo, Godard —su cámara— contempla con sutileza a Karina, aproximándose a su rostro (*zoom in*) y alejándose (*zoom out*) en un intervalo de pocos segundos.

Para el autor de *Al final de la escapada*, el cine es, ante todo, una búsqueda. El integrante de la *Nouvelle Vague* afirmó que Bergman se formula constantemente preguntas y trata de responder a ellas realizando filmes (Godard, 1958). Pues bien, dichas palabras pueden aplicarse al propio Godard; y el montaje, en ese sentido, es su principal herramienta de exploración, de la cual se beneficia en los momentos más emotivos, para imbricar la palabra escrita y la hablada con los sonidos (la música, el ruido) y las imágenes. Pero ¿estamos hablando de unas escenas teatrales o documentales? Esa es la disyuntiva de todo el cine godardiano, no sólo de las secuencias más poéticas. La escena comentada de *Vivir su vida* —el liberador baile de Anna Karina— adquiere, a través del sinuoso montaje, unos matices cercanos al espectáculo. Podríamos decir que el filme, en muchos momentos, se acerca, dada la profusión de los datos, al documental sociológico (el tema de la prostitución era visto por Godard desde una perspectiva crítica). En ese sentido, Madelbaum (2008, p. 41) afirma que Godard, a pesar de no ser el inventor del film-ensayo, ha practicado desde siempre este género cinematográfico. Estaríamos hablando de un “(...) híbrido entre el retrato íntimo de la pareja en su trabajo y la elaboración de un pensamiento sobre la historia”. Esta combinación del retrato de pareja y de la reflexión crítica adquiriría su máximo esplendor en la escena comentada de *Alphaville*. Recordemos la voz en off de Anna Karina, quien, en medio de un entorno angustioso, trataba de explicarse a

sí misma qué era el amor, y, para ello, construía (como contrapunto) una ensoñación transida de lirismo. Son muy reveladoras las siguientes palabras pronunciadas por Godard:

“En el cine, decía Truffaut, hay lo espectacular: Méliés y el aspecto de búsqueda: Lumière. Si me analizo actualmente, me doy cuenta que siempre he querido hacer un film de búsqueda bajo forma de espectáculo. El aspecto documental es un hombre en una situación dada. El aspecto de espectáculo aparece cuando hacemos de este hombre un gángster o un agente secreto. En *Une femme est une femme* aparece porque la mujer es una actriz y en *Vivre sa vie* porque es una prostituta” (Collet et al, 1962).

Godard entendió desde un principio que el cine aspira a conquistar la estética y el conocimiento; se puede, pues, bailar y reflexionar al mismo tiempo. Es comprensible que Godard considere el montaje como su mayor preocupación, toda vez que este elemento le posibilita establecer vínculos no sólo entre los géneros cinematográficos (el documental y el musical en *Vivir su vida*; el policiaco, el drama y el romántico en *Al final de la escapada*; el policiaco y el drama en *Banda aparte...*), sino entre el celuloide y otras manifestaciones artísticas (la poesía y la música, fundamentalmente).

Conviene reparar en una de las escenas más conocidas de Godard —la del Madison que bailan los tres jóvenes protagonistas de *Banda aparte*—, aunque su montaje sea de naturaleza sonora, no visual. El baile arranca, como es natural, cuando suena el tema, pero, pasados unos segundos —cuando se activa la voz en off del narrador—, la música se silencia; sin embargo, a pesar de esa aparente suspensión, los personajes continúan bailando; es más, mientras el narrador habla (voz en off), podemos escuchar las palmas, los chasquidos y los pasos de los bailarines, así como todo el sonido ambiente. La operación se repetirá a lo largo del baile. Lo fundamental, por lo tanto, aquí, más que el montaje estrictamente musical, es la absoluta vinculación godardiana entre la

imagen y la acústica. En la escena de *Banda aparte*, hay tres pistas de sonido (la canción, el sonido ambiente y la voz en *off*), las cuales crecen de consuno con las imágenes; éstas, a pesar de estar planificadas en base al plano secuencia, se ponen al servicio del montaje acústico, de la misma forma que el sonido encuentra su razón de ser gracias al movimiento de los bailarines.

Fotografía N°6. El emblemático baile de *Banda aparte* (Jean-Luc Godard, 1964)



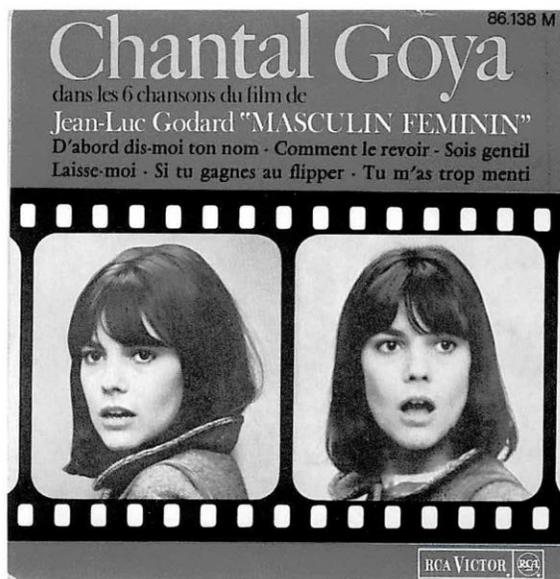
Fuente: <https://thefilmstage.com/trailer/experience-jean-luc-godards-band-of-outsiders-again-in-trailer-for-restoration/>. 7 de mayo de 2008

Detengámonos en el significado poético de esta famosa escena musical. Godard vuelve a liberar a sus personajes del corsé del discurso narrativo, entregándolos al baile. La historia, por tanto, se suspende, pues la voz en *off* omnisciente explora los sentimientos y las dudas de los personajes, de la misma forma que Anna Karina en *Alphaville* construía aquella ensoñación para otorgar un sentido al amor. Pero en *Banda aparte*, como hemos visto, Godard abre un doble paréntesis: en la misma escena del baile (sinónimo de libertad lírica, de exaltación del cuerpo), el creador francés deconstruye el lenguaje cinematográfico, abrazando toda suerte de vínculos expresivos. Estamos, en fin, ante otro claro ejemplo del film-ensayo, del lirismo (elevado al cuadrado) como forma de conocimiento.

En otro filme de Godard, *Masculino femenino*

(1966), también es apreciable un tratamiento similar de sonido. Si bien es cierto que en esta película no hay suspensiones narrativas ni momentos líricos tan pronunciados como en *Banda aparte*, aquí la música acentúa constantemente las escenas más emotivas, incluso las violentas. Como si de unas ráfagas se trataran, las estrofas cantadas por Chantal Goya —la coprotagonista de la película, a la sazón estrella del pop— irrumpen en los momentos álgidos, siempre de manera intermitente; así, en una misma escena, escuchamos el comienzo de una canción, reforzada siempre por el sonido ambiente, luego la melodía se corta de manera brusca, y, segundos o minutos después, el cineasta incorpora, inesperadamente, las notas de otro tema pop. Generalmente, las imágenes, al igual que la música, se aceleran en los momentos más intensos de *Masculino femenino*, una obra que retrata a unos muchachos que participan en el consumismo, la democratización de la cultura, la revolución sexual... “Los hijos de Marx y de la Coca-Cola”: así es como define Godard a la juventud parisina de mediados de los 60.

Fotografía N°7. Dos primeros planos de *Masculino femenino* (Jean-Luc Godard, 1966), en la portada del disco que contiene la banda sonora del filme, interpretada por la actriz Chantal Goya



Fuente: <http://www.45cat.com/record/86138>. 7 de mayo de 2018

Godard, en *Masculino femenino*, es muy crítico con la juventud de la época. Por un lado, presenta a los chicos como seres inexpresivos, dogmáticos, violentos; y, por otro, las muchachas, de entrada, no salen mejor paradas: son extremadamente consumistas, sumisas, superficiales, un tanto ignorantes (o, cuando menos, desapegadas de la realidad cambiante). Sin embargo, en los instantes más álgidos, cuando surge la pasión entre la pareja protagonista, Godard celebra, —en medio de la mediocridad y del caos— los pequeños detalles: una mirada excitante, la naturalidad de una sonrisa, la punta de una lengua mojando los labios, etcétera. Para inmortalizar estas señales de asombro, para que la emoción íntima prevalezca sobre la acción o la intriga, para que la noción de tiempo se anteponga a la de espacio, en *Masculino femenino*, Godard recurre al plano-contraplano. Recordemos, una vez más, las palabras del propio cineasta: “Un intercambio de miradas (...) sólo un adecuado efecto de montaje puede expresarlo convincentemente” (Godard, 2011). Aún teniendo en cuenta los citados defectos que atribuye el director a la muchacha protagonista, Godard salva continuamente la expresividad de su mirada gracias al empleo de los primeros planos. El creador y crítico justifica así el empleo de este recurso:

“Quien cede a la tentación del montaje, cede también a la del plano corto. ¿Cómo? Haciendo de la mirada la pieza maestra de su juego. Pasar de una toma a otra siguiendo la mirada, es casi la definición del montaje, su máxima ambición al mismo tiempo que su sometimiento a la puesta en escena. Al destruir la noción de espacio prefiriendo en su lugar la de tiempo, hace surgir el alma del espíritu, la pasión de la maquinación y hace prevalecer el corazón sobre la inteligencia” (Godard, 2011).

Es necesario insistir en ello: Godard exprime todas las ventajas del montaje hasta límites a los que poquísimos directores han logrado acercarse. Maldelbaum habla de una “impregnación del mundo” que el montaje godardiano “hace palpitar” (Mandelbaum, 2008, p. 20) y escribe acerca de *Al final de la escapada* unas atinadas palabras que podríamos aplicar a todas las

escenas comentadas en este trabajo:

“Es un conductor de cuerpos, actitudes, palabras y posturas inéditas en el cine francés, agotando su energía y su fuerza en una forma eléctrica de captar el mundo cambiante que le rodea, grabando un torbellino de impresiones visuales y sonoras que van desde *France Soir* al *New York Herald Tribune*, desde Eisenhower a de Gaulle, de un Simca Sport a un Ford Thunderbird, de un concierto de Mozart a un concierto de cláxones, de una estrofa de Georges Brassens a una composición de Martial Solal, de un verso de Apollinaire a otro de Aragón, de una reproducción de Auguste Renoir a un póster de Hollywood, de una habitación de hotel a un bistro parisino, de una réplica de Sagan a un gesto de Godard” (Mandelbaum, 2008, p. 20).

Efectivamente, el montaje godardiano canaliza una auténtica turbamulta de referencias culturales; otros ejemplos serían Jean Seberg citando a Faulkner en *Al final de la escapada*; la maestra de *Banda aparte*, haciendo lo mismo con el poeta Eliot; el cineasta Sam Fuller realizando un cameo en *Pierrot, el loco...* Ese culturalismo no es un mero alarde, sino que constituye un resorte para emocionar al espectador refinado, sensible y culto.

Fotografía N°8. Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg, en *Al final de la escapada* (1960), de Jean-Luc Godard



Fuente: <http://bachilleratocinefilo.blogspot.com/2016/08/les-films-policiers-francais-classiques.html>. 8 de mayo de 2018

CONCLUSIONES

He aquí las conclusiones desprendidas del presente trabajo:

En su cine de juventud, Jean-Luc Godard busca resaltar la noción de tiempo en detrimento de la de espacio. Para conseguir tal fin, el autor de *Al final de la escapada* explota al máximo, en la planificación, las posibilidades que ofrece el montaje (técnica que consiste en seleccionar, ajustar y unir las distintas partes filmadas), frente a otros teóricos y cineastas que priorizan el plano secuencia.

El montaje godardiano eleva a la categoría lírica las escenas más emotivas, toda vez que rompe momentáneamente la narración en beneficio de la sugestión. Es destacado, en este sentido, el constante empleo de los primeros planos, gracias a los cuales el autor de *Banda aparte* logra que sus personajes intercambien apasionados cruces de miradas. Godard combina de modo muy efectivo esos primeros planos con otros subjetivos, a fin de ofrecer dos puntos de vista, como ocurre en *Vivir su vida*.

Del mismo modo, en estos momentos tan exaltados, el tratamiento de la acústica también es muy dinámico: las pistas se multiplican, el sonido ambiente se imbrica con una canción, predominan las voces en *Off ...* Lo que Godard pretende -en última instancia- es crear polifonías, o sea, establecer vínculos con distintas expresiones artísticas (la música y la literatura, sobre todo) y, a efectos de guión, ofrecer un discurso plural.

Godard asocia generalmente esos instantes poéticos con la exploración amorosa de una pareja o con la liberación de un individuo. En ambos casos, el cineasta utiliza la música y la lírica, el sonido y la palabra, como un ritual de purificación: los personajes, al dejarse llevar por los sentimientos, protagonizan un valioso ejercicio que les permite trascender no sólo la realidad hostil, sino sus propias limitaciones (ya no son meras marionetas al servicio del poder o del guión), como puede apreciarse, verbigracia, en *Alphaville* o *Vivir su vida*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Acebo, H. (2009). Godard, el creador que nunca dejó de ser crítico. Consultado el 6 de mayo de 2018, La Huella Digital. Recuperado de: <http://www.lahuelladigital.com/godard-el-creador-que-nunca-dejo-de-ser-critico/>.
- (2) Acebo, H. (2010). Bergman, por una mirada, Ávila: Diario de Ávila, p. 4
- (3) Bajtín, M. M. (1994). Problemas de la obra de Dostoievski. Moscú: Alkonost.
- (4) Bazin, A. (2008). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp.
- (5) Boyero, C. (2009). ¿Qué queda de nuestros amores? Consultado el 6 de mayo de 2018, El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2009/05/08/cine/1241733604_850215.html.
- (6) Bresson, R. (2007). Notas sobre el cinematógrafo. Madrid: Árdora Ediciones.
- (7) Collet, J., Delahay, M., Fieschi, J., Labarthe, A. S. y Tavernier, B. (1962). Conversación con Jean-Luc Godard. Consultado el 25 de octubre de 2011, Cahiers du Cinéma (138). Recuperado de: <https://updoc.tips/download/free-pdf-ebook-entrevista-a-godard>.
- (8) Elguero, I. (2011). Entrevista con Pere Gimferrer. Sevilla: Mercurio (127), pp.10-13.
- (9) Fernández-Santos, Á (1991). Comenzar por la cumbre. Consultado el 6 de mayo de 2018, El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1991/10/01/cultura/686271610_850215.html.
- (10) Godard, J. (1958). Bergmanorama (Ingmar Bergman). Consultado el 12 de mayo de 2018, Cahiers du Cinéma (85). Recuperado de: www.dooos.org/articulos/textos/Jean-Luc_Godard.htm.
- (11) Godard, J. (2011). Montaje, mi bella preocupación. Santa Fe: Cuadernos de Cine Documental (5), pp. 47-48. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i5.3986>
- (12) Gubern, R. (1969). Godard polémico. Barcelona: Tusquets.
- (13) Mandelbaum, J. (2008). Jean-Luc Godard. Madrid: Prisa Innova S. L.
- (14) Martín, A. (2008). ¿Qué es el cine moderno? Chile: Uqbar.
- (15) Martínez Sarrión, A. (1995). Cargar la suerte. Madrid: Alfaguara.
- (16) Marías, M. (2006). Godard bajo el peso del tiempo. Consultado el 20 de octubre de 2011, El Mundo. Recuperado de: http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/18534/Godard_bajo_el_peso_del_tiempo.
- (17) Paz, O. (1998). Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral.

Fuentes de financiamiento: Esta investigación fue financiada con fondos de los autores.

Declaración de conflicto de intereses: Los autores declaran que no tiene ningún conflicto de interés.

Copyright (c) 2020 Dr. Héctor Acebo Bello



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumendelicencia](#) - [Textocompletodelalicencia](#)