

[Cinema]

## PUENTES SUSPENDIDOS SOBRE RÍOS ESPEJADOS

Revisitando *Bande à part*

*Emilio Toibero*

“*Los imperios se desmoronan, mis amigos, las repúblicas se hunden, los tontos sobreviven*” (Línea de diálogo dicha por Monsieur Segale, personaje de brevísima aparición, a Franz, uno de los protagonistas)

### I

La secuencia ocurre en un *bistró* parisino. Odile (Anna Karina) se levanta de la mesa, que comparte con dos jóvenes, para ir al baño. Desciende una escalera y atraviesa un espacio donde brilla una mesa de billar, tan parecida a aquella alrededor de la cual Naná trazaba una danza enloquecida en *Vivre sa vie*, mientras se oye, lanzado en la banda sonora con la fuerza de un escupitajo, uno de los temas axiales de *Les parapluies de Cherbourg* (claro está, la música de la banda sonora del séptimo largometraje de Jean-Luc Godard, ubicado entre *Le mépris* y *Une femme mariée*, es de Michel Legrand: su nombre, en los títulos de crédito iniciales, está rodeado por la siguiente leyenda: *pour la dernière fois (?) a l'écran la musique de...*).

En la mesa han quedado Franz (Sammi Frey), de cuyo apellido nunca tendremos noticia -aunque sí la tenemos, remarcada por la apariencia física del actor que lo interpreta- y Arthur (Claude Brasseur), que lleva por padre alguien cuyo *nom de famille* es Rimbaud. Hablan entre ellos. Franz dice: “A veces, se esconden mejor las cosas cuando se las deja al descubierto. Yo leí sobre ese truco en un cuento americano. Una carta que la policía buscaba estaba ‘escondida’ sobre la mesa.” La referencia es a Poe, vía Lacan si se piensa en el momento de su estreno: 1964, pero también puede entenderse que es al film mismo. Nada hay para descifrar en *Bande à part*, todo está a la vista -como la casilla del perro donde Stoltz y Victoria esconden el dinero- sólo hay que saber verlo en este Godard temprano, rodado a sus treinta y tres años. La anécdota es lo de menos: apenas existe. Dos muchachos obligan, ¿obligan?, a una chica a cometer, junto a ellos, un robo en la casa de su tía. El atraco se frustra parcialmente, uno de ellos muere y el otro embarca con la joven, y mucho menos dinero del que imaginaba, rumbo a los “países cálidos”.

## II

“Los que no conocen el cine de los '60 no saben lo que significa la alegría de vivir”, sentencia Bernardo Bertolucci en *Le cinéma des Cahiers. Cinquante ans d'histoires d'amour du cinéma*, el bello filme de Edgardo Cozarinsky. Puede acordarse o no con este juicio, pero no puede negarse que, tras su fundamentalismo, esconde, probablemente, algo del orden de lo verdadero. *Bande à part* lo prueba. Un ejemplo: volvemos al *bistró*. “Si no hay otras ideas tengamos un minuto de silencio”, dice Franz a Odile y Arthur. Entonces, inesperadamente, la banda sonora enmudece durante un exacto minuto. Más allá de la obvia relación que la estrategia establece entre el accionar de los personajes y la construcción del filme, ese minuto de silencio, único quizá en la historia del cine, ataca a los espectadores por sorpresa, los desconcierta primero y luego los encanta, los aproxima a una sensación que, a lo mejor, tenga que ver con la felicidad, palabra enigmática si las hay. Pero éste no es el único momento. Hay otros que esplenden: el baile en el ya familiar *bistró*; la magistral clase de inglés donde los lábiles sentimientos de los protagonistas se explicitan a través de algunos fragmentos de *Romeo and Juliet* que deben traducir y de los sentidos que éstos provocan al encontrarse con sus rostros; la canción que canta Odile, nueva *Zazie dans le metro*; la pelea entre Arthur y su primo observada por sus tíos con los movimientos con que seguirían las alternativas de un partido de tenis; la desenfrenada carrera por el interior del Louvre para vencer un récord establecido por un estadounidense y, por sólo citar algunos, el paródico, irresistiblemente cómico, duelo con armas cercano al final. Pero si esta última situación invita, por su deliberada inverosimilitud, cuando menos a la sonrisa, en su desarrollo aparece el narrador -¿es la voz de Godard?, sospecho que sí- musitando un texto de muy alta intensidad poética que genera una particular fricción con la banda de imágenes. Las palabras, que no puedo no incluir, son éstas: “El último pensamiento de Arthur fue acerca del rostro de Odile. A través de la oscura niebla vio al pájaro de la leyenda india, que al no tener pies nunca descansa. Duerme sobre los altos vientos y sólo cuando cae muerto pueden observarse sus grandes y transparentes alas. Su pequeño cuerpo puede ser sostenido entre las manos.” Este choque entre los sonidos y las imágenes, magistralmente iluminadas por Raoul Coutard, es una de las operaciones más intensivamente utilizadas por Godard en el filme, así como en toda su filmografía, en su búsqueda de desarticular un único significado impuesto para abrir puertas a múltiples sentidos. A instantes irrepetibles que, recordados después de la visión, pueden aproximarse a la sensación que a cada uno le provoca la felicidad.

## III

Entre las múltiples, cada día en aumento, versiones en torno a la gestación, el rodaje y el montaje de *À bout de souffle*, película esencial que continúa la modernidad cinematográfica inaugurada por algunas obras ejemplares de Roberto Rossellini, hay una que dice que es el resultado de la imposibilidad de filmar, en Francia 1959, a la manera del cine policial, clásico, estadounidense. En la irrealizable, aunque deseada, juntura entre un cine, amado en aquel entonces, y una realidad y un modo de mirarla que ya no lo pueden recuperar se construye una buena parte de los filmes del Godard temprano, entre ellos, y muy especialmente junto a *Pierrot le fou* y a la ya mencionada *À bout de souffle*, *Bande à part*, inspirado en una novela *serie noir* de Dolores Hitchens (¿qué habrá quedado de ella?, intuyo que tanto como lo que queda del humo de una pipa fumada en un balcón durante una tempestad en el Caribe).

Pero, como la mayor parte del llamado 'cine moderno', aquel que se insinuaría en algunos planos de *Roma, città aperta* y moriría suntuosamente con la terrible *Saló, Bande a part* asimismo reflexiona, mientras se despliega, sobre su hacerse: cuando los jóvenes se dirigen a realizar su atraco, la voz del narrador apunta: "Arthur dijo que debían esperar hasta que anoheciera para respetar la tradición de toda mala película de clase 'b'. Sin embargo, cuando al fin lo ejecutan, lo hacen con luz diurna. Intención, ésta de discurrir sobre la forma en que se representa, que también se recorta claramente cuando Franz y Arthur aguardan a Odile mientras leen noticias policiales tal como las narran los periódicos. Secuestros y asesinatos aparecen en sus voces alternadas, poniendo en evidencia la distancia entre la construcción mediática de los delincuentes y ellos, que están a punto de serlo. El broche epifánico de esta cantata para dos intérpretes es la lectura por parte de Arthur, sin variar su tono, de una noticia de características internacionales: "Nuestro corresponsal nos reporta la masacre en África del Este. Los Hutus están aserrando las piernas de los gigantes Tutsis para reducirles el tamaño. Veinte mil cuerpos mutilados obstaculizaron la navegación en los ríos de Ruanda. El gran rey de siete pies es forzado a huir. Pekín avala el reinado de los gigantes."

Muy cerca del final, Franz dice a Odile: "¿No es extraño como la gente nunca forma un grupo unido? Sí, nunca se amalgaman. Permanecen separados. Cada uno sigue su propio camino. Desconfiado, trágico. Aún cuando están juntos en las casas, en las calles." ¿Es demasiado arriesgado pensarlo como una reflexión melancólica, es 1964, en torno al grupo de cineastas-críticos nucleado alrededor de *Cahiers du Cinéma*?

#### IV

"Bajo los cielos cristalinos, Arthur, Odile y Franz cruzaron puentes suspendidos sobre ríos espejados", dice el narrador.

'Puentes suspendidos': ¿entre qué y qué?. ¿Entre la tradición y la modernidad?. Durante la clase de inglés la profesora le pregunta a Odile acerca de lo que dijo el poeta Eliot. Ella responde: "Todo lo nuevo es, en consecuencia, automáticamente tradicional."

'Ríos espejados': es decir un río que por su calma y su transparencia refleja como un espejo. ¿No estamos hablando del cine, o al menos de esa concepción de él, quizá la única válida, que se inaugura con los registros de los legendarios hermanos Lumière y que formulara, con maestría, André Bazin?

Podríamos, entonces, reescribir la frase del narrador. Decir, por ejemplo, "Bajo los cielos cristalinos, Arthur, Odile y Franz cruzaron, entre la tradición y la modernidad, por el cine." ¿No sería una manera, inútil por supuesto, de resumir *Bande à part*?

## V

Pero hay otro puente, suspendido entre el pasado y el presente: el que fui y el que soy, que la revisión del film me revela. En la ciudad en que nació, Rosario, Argentina, *Bande à part* fue estrenada, en algún momento de la segunda mitad de los '60, por la Columbia Pictures -era la lejanísima época en que una *major* a través de su filial francesa producía a Godard- en un programa triple, bajo el nombre de *Asalto frustrado*, acompañado por dos filmes de acción de bajo presupuesto cuyos nombres ya he olvidado. La sala era popular, por lo tanto ignorada por la clase media a la que supe pertenecer, y de 1913 a 1977, año en que cerró bajo la última dictadura militar, fue cambiando su nombre: Sol de Mayo, Novedades, Sol de Mayo, Novedades Teatro Cómico, Sol de Mayo. Verla por vez primera en ese contexto, se me ocurre, ahora, que fue una experiencia fundante. Al asombro, y el embeleso, por su descubrimiento se unió una sensación casi pecaminosa por adentrarme en ámbitos que no eran los que, supuestamente, me correspondían. Pasados los años, y ahora sí añorando esas salas gigantescas que ya no van a volver, el azar dio otra vuelta de tuerca. En el predio en que se alzaba el Sol de Mayo, único nombre con el que lo conocí, se alzó una torre donde hoy vive el único ser humano, entre los que conozco, que aún permanece encantado por el cine, en una ciudad empobrecida, desculturizada y encanallada por el capitalismo tardío.

## VI

Sí, Monsieur Segale. Los tontos sobreviven. "Grandes palabras", como le contesta Franz. "Bueno, entonces/ está la regla/ de acuerdo/ está/ la excepción/ de acuerdo/ la regla/ es la cultura/ no/ está la cultura/ que es de la regla/ que forma parte de la regla/ está la excepción/ que es del arte/ que forma parte del arte/ todos dicen la regla/ cigarrillos/ computadoras/ remeras/ televisión/ turismo/ guerra/ y, claro/ nadie dice." (Dicho por la voz de Godard en "JLG/JLG").

*Emilio Toibero es Profesor en Letras de la U.C.S.F, donde ejerció la docencia universitaria. De 1968 a 1976 escribió crítica de cine en el diario "El Litoral", de la ciudad de Santa Fe. Desde 1996 hasta diciembre de 2002 elaboró y coordinó los ciclos de cine del Centro Cultural Parque de España, en Rosario y, en la misma ciudad, desde 1997 viene ejerciendo iguales tareas en el Centro Cultural Cine Lumière. También realiza videos de creación entre ellos (Una) introducción (posible) a "Perseverancia" (1998), Cada uno sabe (1999) y, en co-dirección, con Mauricio Alonso, Días de 1999 (Una lectura de Konstantino Kavafis) (1999). Durante 2002 dictó un seminario de siete meses de duración: Aproximación (es) a una(s) historia(s) del cine, y también, junto con Alonso, desarrolló un ciclo de films no estrenados en Argentina llamado Ojos bien abiertos. Durante enero y febrero de 2003 dictó un seminario sobre la producción audiovisual de Edgardo Cozarinsky llamado De exilios y soledades, que ha vuelto a repetir desde el segundo martes de abril. Es miembro del staff de Otrocampo. Estudios sobre cine (www.otrocampo.com) y colaborador de Enfocarte (www.enfocarte.com), ambas publicaciones virtuales.*

[Cinema]

EL TEXTO DE LA CANCIÓN QUE  
CANTA ODILE EN EL METRO

*Traducción de Violeta Pagani y Emilio Toibero*

“Vi a tantos irse lejos. No pedían más que tibieza. Estaban contentos de tener tan poco, su rabia era tan pequeña. Yo oía sus pisadas, oía sus voces. Hablaban de tantas cosas superficiales. Como las cosas impresas en los diarios. Como las que se dicen en casa. ¿Qué les han hecho, hombres y mujeres? Son como piedras gastadas, como esqueletos de animales cazados. Mi corazón se rompe para verte. La vida continúa como siempre. La tierra se sacude de vez en cuando. La miseria refleja la miseria. Es un abismo. Sé que querés creer en cielos azules. A veces, yo también creo. A veces lo creo, lo admito, hasta que no puedo dar crédito a mis oídos. Sí, soy uno de los de tu clase. Sí, soy como vos. Somos tan parecidos como granos de arena, como la sangre, siempre vertida, como los dedos, siempre heridos. Sí, soy uno de los tuyos”.

[Cinema]  
EL TEMPRANO GODARD  
*según Susan Sontag*

“ (...) lo que suscita las críticas habituales contra las películas de Godard es precisamente la presencia, y no la ausencia, de argumento. Por muy insatisfactorio que éste sea para muchas personas, no sería correcto afirmar que las películas de Godard carecen de él, como sería el caso de, por ejemplo, de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov; de las dos películas mudas de Buñuel, *L'age d'or* y *Un chien andalou*; o de *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, películas en las cuales se ha desechado por completo la línea argumental como marco de la narración. Las películas de Godard muestran, como todos los largometrajes corrientes, un grupo de personajes ficticios relacionados entre sí y situados en un entorno reconocible y coherente, que en su caso es casi siempre contemporáneo y urbano (París). Pero si bien la secuencia de hechos de una película de Godard induce a pensar en una historia íntegramente articulada, el resultado final no es ése: el público se encuentra con una línea narrativa parcialmente borrada o eclipsada (el equivalente estructural de los cortes bruscos). Godard hace caso omiso de la regla tradicional del novelista, que consiste en explicar las cosas tanto como parezca necesario, y suministra motivaciones simplistas o las deja a menudo sin explicar; muchas veces las acciones son opacas y no desembocan en ninguna consecuencia; y de cuando en cuando el diálogo mismo no es del todo audible. (Hay otras películas como *Viaggio in Italia*, de Rossellini, y *Muriel*, de Resnais, que utilizan un sistema de narración igualmente 'no realista' en el cual la historia se descompone en elementos objetivados y dispersos; pero Godard, el único director cuya obra se ciñe íntegramente a estos cánones, ha sugerido más medios heterogéneos que cualquiera de sus colegas para 'abstraer' a partir de una narración ostensiblemente realista. También es importante distinguir entre diversas estructuras de abstracción, como, por ejemplo, entre el argumento 'sistemáticamente' indeterminado de *Persona*, de Bergman y los argumentos 'intermitentes' de las películas de Godard.)

“Aunque los métodos narrativos de Godard parecen inspirarse más en los modelos literarios que en los cinematográficos (por lo menos, en las entrevistas y declaraciones nunca menciona el pasado vanguardista del cine y en cambio cita a menudo como modelo la obra de Joyce, Proust y Faulkner), nunca ha intentado, ni parece concebible que intente en el futuro, trasladar al cine cualquiera de las obras importantes de la ficción postnovelística contemporánea. Por el contrario, Godard, como muchos directores, prefiere materiales mediocres, incluso subliterarios, porque así le resulta más fácil dominar y transformar mediante la *mise-en-scene*. 'No me gusta realmente contar una historia -ha escrito Godard, simplificando un poco la cuestión-. Prefiero utilizar una suerte de tapiz, un fondo sobre el que pueda bordar mis propias ideas. Pero generalmente necesito una historia. Si es convencional sirve tanto como cualquier otra, o quizás aún más.' Así, Godard ha descrito despiadadamente *Il disprezzo*, de Alberto Moravia, la

novela en que se inspira su brillante *Le mépris*, como ‘una buena novela para un viaje en tren, llena de sentimientos anticuados. Pero este es el tipo de novela con el que se pueden hacer las mejores películas’. Aunque *Le mépris* es bastante fiel a la obra de Moravia, generalmente las películas de Godard muestran pocas huellas de sus orígenes literarios. (En el otro extremo de la escala se encuentra *Masculin féminin*, un caso más típico, que no tiene ninguna semejanza con los relatos de Maupassant, ‘La femme de Paul’ y ‘Le signe’ en los que se inspiró inicialmente.)

“Sean un texto o un pretexto, la mayoría de las novelas que Godard ha elegido como punto de partida son muy ricas desde el punto de vista argumental. Godard siente una especial afición por el *kitsch* norteamericano: *Made in U.S.A.* se inspiró en *The jugger*, de Richard Stark; *Pierrot le fou* en *Obsesión*, de Lionel White; y *Bande à part* en *Fool’s Gold*, de Dolores Hitchens. Godard recurre a las convenciones narrativas populares norteamericanas, en las que encuentra una base fértil y sólida para sus propias tendencias antinarrativas. ‘Los norteamericanos saben muy bien cómo contar historias; los franceses no lo saben en absoluto. Flaubert y Proust no saben narrar: lo que hacen es otra cosa.’ Aunque lo que Godard busca es precisamente esa otra cosa, también ha entendido que es útil partir de una narración tosca. La memorable dedicatoria de *À bout de souffle* - ‘A la Monogram Pictures’- alude a esta estrategia. (En su versión original, *À bout de souffle* carecía de títulos de crédito, y a la primera imagen de la película sólo la precedía este lacónico saludo a quienes habían sido, en Hollywood, los más prolíficos proveedores de películas de acción, filmadas con escaso presupuesto y en muy poco tiempo, durante los años 30 y principios de los 50.) Esta iniciativa de Godard no fue producto del descaro o la impertinencia, o sólo lo fue en pequeña medida. El melodrama es uno de los recursos intrínsecos de sus argumentos. Basta pensar en la búsqueda de *Alphaville*, típica de los *comics*; en el romanticismo de *À bout de souffle*, *Bande à part* y *Made in U.S.A.*, propio de las películas de *gangsters*; en el clima de *Le petit soldat* y *Pierrot le fou*, semejante al de las historias de espías. El melodrama -que se caracteriza por la exageración, el enfrentamiento y la ‘opacidad’ de la acción-suministra un marco adecuado para intensificar y trascender los procedimientos realistas tradicionales de la narración cinematográfica seria, pero en condiciones que no están necesariamente condenadas (como lo estaban las películas surrealistas) a parecer esotéricas. Al adaptar materiales conocidos, manoseados, vulgares -mitos populares de acción y atractivo sexual-, Godard gana una libertad considerable para ‘abstraer’ sin perder la posibilidad de ganarse al público de salas comerciales.” (1968)

[Del artículo *Godard* que forma parte de Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona, Muchnik, 1985]



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine  
tijeretazos@inicia.es tijeretazos.iespana.es