



FILM SOCIALISME
Un film de Jean-Luc Godard

SINOPSIS

Una sinfonía en tres movimientos:

COSAS COMO: Un crucero por el Mediterráneo donde se relacionan múltiples pasajeros, la mayoría de vacaciones, un filósofo (Alain Badiou), un embajador de Palestina (Elias Sanbar), una cantante americana (Patti Smith), un antiguo criminal de guerra, un agente doble... y donde lo que se ve (la imagen) es muy diferente de lo que se dice (la palabra).

NUESTRA EUROPA: En el transcurso de una noche, una adolescente y su hermano pequeño convocan a sus padres ante el tribunal de su infancia. Les exigen explicaciones sobre los temas de libertad, igualdad y fraternidad.

NUESTRAS HUMANIDADES: Se visitan seis escenarios de leyendas verdaderas y falsas: Egipto, Palestina, Odessa, Hellas, Nápoles y Barcelona.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Jean-Luc Godard

Guión: Jean-Luc Godard

Dirección de producción: Jean-Paul Battaglia

Adjuntos de dirección: Pierre Binggeli, Louma Sanbar y Anne-Marie Miéville

Fotografía: Fabrice Aragno y Paul Grivas

Sonido: Gabriel Hafner y François Musy

Música original: ECM Records

Productores: Ruth Waldburger, Alain Sarde, Vega Film

Coproducción de: Télévision Suisse Romande

Con la participación de: Canal +

Con el apoyo de: L'Office Fédéral de la Culture Suisse, Fonds Regio Films, Fonds Culturel

Suissimage, Ville de Genève-Département de la culture, Fondation Vaudoise pour le Cinema, George

Foundation, Wild Bunch, Programa MEDIA de la Unión Europea

FICHA ARTÍSTICA

Catherine Tanvier

Christian Sinniger

Jean Marc Stehlé

Patti Smith

Alain Badiou

Robert Maloubier

Elizabeth Vitali

Eye Haidera

Nadège Beausson-Diagne

Agatha Couture

Marie-Christine Bergier

Quentin Grosset

Mathias Domahidy

Olga Riazanova

Maurice Sarfati

Dominique Devals

Louma Sanbar

Gulliver Hecq

Marine Battaglia

Lenny Kaye

Bernard Maris

Elias Sanbar

DATOS TÉCNICOS

País de producción: Francia y Suiza

Año de producción: 2010

Duración: 101 minutos

Idioma: Francés

Formato de producción: 1:1.78 Dolby SR/ DTS

Color: Color

FESTIVALES 2010

Cannes Film Festival: Selección Oficial “Un Certain Regard” (Francia)

ERA New Horizons Film Festival (Polonia)

Melbourne International Film Festival (Australia)

Toronto International Film Festival (Canadá)

New York Film Festival (Estados Unidos)

Gotham Screen Film Festival (Estados Unidos)

Festival Internacional de Cine de Valdivia (Chile)

LA PRENSA (extractos)

“Las impresionantes imágenes en HD son las que demuestran que Godard es un maestro del color en el medio digital como lo fue en celuloide” Amy Taubin, Film Comment

“El arte de Godard se hace cada vez más pertinente, exquisito y conmovedor. No es el arte de simplemente una imagen, o el de una imagen justa, sino el de todas las imágenes” Andrea Picard, CinemaScope

“Godard extrae de su laboratorio de una de sus obras más logradas” Gérard Lefort, Liberation

“Godard ha sabido mantenerse a la vanguardia”. Bruno Bettati. Dir. Festival de Cine Valdivia

“Su últimas obras son aún el producto de una mente lúcida y alerta, tan ricas como Al final de la escapada en golpes visuales y verbales y tan logradas visualmente como siempre” Eric Hynes, The Village Voice

“Film Socialisme es la película que se asemeja más enteramente a lo que podría ser el cine” Fabrizio Tassi, Cineforum

“Godard crea un nuevo lenguaje y color” Libération

“Film Socialisme es la primera película en la que caben todos y todo” Gonzalo De Pedro - Cahiers du Cinéma

LA PRENSA

Film Socialisme es una película en tres movimientos, y su relación, especialmente en los términos del tempo y de la exposición y recapitulación de temas, se corresponde más o menos con los movimientos de la forma clásica de la sonata: un primer movimiento a buen ritmo, un segundo más lento y un tercero que es más rápido y corto que el primero. El movimiento inicial transcurre en un enorme trasatlántico que hace un crucero por el Mediterráneo, con unas breves paradas en algunos puertos. El segundo movimiento se sitúa en una casita y en la gasolinera cercana a ella en alguna parte del sur de Francia. El tercero recapitula el viaje mediterráneo del primero, y describe lugares en lo que lo que Godard denomina "nuestras humanidades", donde nacieron: Egipto, Palestina, Odessa, Hellas (o Grecia, o hélas, o Hell as), Nápoles, Barcelona, en buena medida recurriendo a imágenes de archivo de los horrores del siglo XX.

Es el primer largometraje de ficción que Godard ha rodado enteramente en vídeo. Mientras que a menudo ha diseñado una dialéctica entre película y vídeo, aquí el montaje cinético de la sección del crucero se crea mediante brucas yuxtaposiciones (cortes secos, un sonido que apenas se superpone) entre lo digital de alta y baja gama. Cuatro operadores principales, Godard entre ellos, son acreditados y parece que hayan blandido todas las variedades de videocámaras, desde teléfonos móviles hasta HD de última generación. Los píxeles caóticamente temblorosos y los colores sobresaturados de las imágenes de baja definición se convierten en imágenes complicadas y casi abstractas y, cuando se enfrentan a las imágenes en alta definición, hiperreales, campos aplanados de azules y amarillos fauvistas, biseccionados y triseccionados como lecciones de geometría o, en el caso de los planos cenitales del mar, llenando toda la pantalla con crestas y olas de azules y blancos, el drama visual es extraordinario. Todo es representación, pero no toda representación es igual. Las impresionantes imágenes en HD son las que demuestran que Godard es un maestro del color en el medio digital como lo fue en celuloide.

Así como la película es generosa en belleza visual, es en la misma medida reservada en su significado lingüístico. El barco crucero es como Las Vegas flotante. Godard cita la gran *Historia del Mediterráneo* de Fernand Braudel como fuente, pero se podría también pensar en el crucial texto sobre la posmodernidad de Venturi, Brown e Izenour de 1972, *Learning from Las Vegas*. Los miles de pasajeros reales del crucero, capitaneados por Godard funcionan inadvertidamente como "extras". Están haciendo un tour putativo a las raíces de la civilización occidental como una manera de escapar de las presiones del capitalismo en sus últimos estertores. Comen, beben, juegan, entrenan, rezan y ven películas juntos, y constantemente registran sus actividades con todo tipo de cámaras. Hasta donde se puede discernir, nunca miran lo que han grabado y pocas veces se les ve enzarzarse en una conversación. En un momento dado, se ve al filósofo Alain Badiou disertando sobre geometría y filosofía ante un auditorio vacío (Godard explicó en una entrevista que colocó un anuncio de la conferencia en el calendario de actividades diarias del barco, pero que no asistió nadie). Una interpretación del título de la película que se conserva "oscuro" (por usar una de las palabras favoritas de Godard) hasta el final, es que la comunidad artificial que se forma en el barco es incapaz de albergar la posibilidad del socialismo porque ni pueden comunicarse los unos con los otros ni reflexionar sobre sí mismos o sobre los reflejos que los demás producen sin pensar.

El texto fragmentado, que en gran medida consiste en *non sequiturs*, afirmaciones gnómicas, cadenas asociativas rotas antes de que apenas hayan comenzado, es dicho por cerca de una docena de actores, colocados en distintas partes del barco, con sus voces a menudo enmascaradas por los sonidos del viento que silba en micrófonos no protegidos, con la cacofonía de los pasajeros, y arranques de música. Los actores no son personajes sino los ya familiares portavoces y arquetipos de Godard: el cazador de criminales de guerra, el banquero judío, la mujer joven que acompaña a un hombre mucho más mayor y más poderoso, la muy seria joven africana que dice que no quiere morir hasta no ver a Europa feliz, y otra seria joven que dice lo mismo de Rusia. Suerte a estas últimas. En respuesta Godard esculpe el adagio latino *Abii ne viderem*, "me fui para no ver", en letras mayúsculas atravesando la pantalla.

La mayor parte del texto de la película está en francés con salpicaduras de alemán, ruso, árabe, hebreo, latín y griego. Para el pase en Cannes Godard añadió subtítulos en un idioma que él llamó inglés navajo, al pie del fotograma, que fueron tan inútiles como pretendían. Quien hablara un francés fluido pudo creer que tenía una ventaja, pero no es así, porque esta es una película sobre el fracaso del lenguaje y del significado. De hecho, la pareja de loros del inicio, la imagen que precede a los créditos, sus plumas iridiscentes como una pista del esplendor visual que vendrá después, y la pareja de gatos que maúllan al unísono en el vídeo de YouTube que veremos un poco después, se comunican mucho mejor el uno con el otro y con nosotros que los humanos entre ellos. Y aún así, en esta película que empezó a producirse hace cuatro años, Godard, siempre Casandra, hace referencias señaladas al colapso financiero global, a la crisis económica en Grecia, a la destrucción de las rutas marinas por las excavaciones en alta mar, y más cosas. Pero, sobre todo, en *Film Socialisme* está la claridad y el ingenio del argumento de Godard de que si se cree en los derechos de propiedad intelectual, entonces lógicamente el mundo occidental al completo debe un billón de dólares a Grecia por Pericles, Sófocles y Aristóteles, y no es Grecia quien debe nada a Europa. Lo que equivale a decir que a pesar de las pirotecnias visuales de la primera sección, el tono es ominoso y desesperanzado. ¿Cómo podía ser de otro modo?

El título *Quo Vadis Europa* es el eslabón que une la primera y la segunda sección, en la que nos encontramos en la modesta casa de la familia Martin, padre, madre, hijo de diez años y chica adolescente. Los Martin tienen atada una llama con una cuerda dolorosamente corta frente a su gasolinera, como compañero de la llama, un burro. Por otro lado, parece gente agradable. La decisión de la mujer de presentarse a las elecciones locales trae a un equipo de televisión de dos personas a la puerta de su hogar. Hay ecos aquí de *Viento del Este*, y, en la insistencia en destacar a los niños, de la serie de televisión *France / tour / detour / deux / enfants*. Después del trasiego del primer movimiento, las posiciones de cámara fijas parecen algo banales, hasta que llega un plano en el que el chico está junto a su madre mientras ésta lava los platos. Sus brazos desnudos aparecen iluminados como en una pintura de Georges de la Tour, la carne hecha luz, un milagro de la HD, sin duda. El chico entonces se sienta en un sillón, rascándose el brazo como si quisiera confirmar su corporeidad. En la radio suena parte de un movimiento lento de una sonata para piano de Beethoven, después un poco de Chet Baker, después un debate político. Gradualmente podríamos darnos cuenta de que estas escenas de rara ternura y exquisita belleza son fragmentos de un retrato del cineasta adolescente, una idea que de algún modo se confirma después durante una escena en la que el chico se sienta en la escalera exterior de la casa, pintando un Renoir temprano de memoria (Braudel escribió el primer volumen de su *Historia del*

Mediterráneo de memoria durante los años que pasó en un campo de prisioneros alemán). La reportera de televisión, una impresionante mujer africana, le pregunta al chico en qué está pensando y él responde: “Tu culo”. “¿Te interesa de verdad?”, le pregunta, a lo que éste contesta: “No comment”.

“No comment”, escrito en letras enormes, son también las palabras con las que finaliza la película. Llegan al final del tercer movimiento, que reitera el viaje mediterráneo de la primera parte en forma de un montaje de material de archivos de los horrores del siglo XX. Que hayamos visto esta película antes es precisamente de lo que se trata. Es la implacable prueba de la teoría freudiana del instinto de muerte y de la repetición compulsiva. Godard recupera materiales de las guerras y las atrocidades, incluyendo su propio remontaje de la secuencia de las escaleras de Odessa de Eisenstein. Cuando cierra de un portazo *Film Socialisme* con esas dos palabras, primero dichas como broma por un chiquillo caradura (parece que, a fin de cuentas, el inglés sirve para algo), es un alivio.

“No comment” es un comodín, que se refiere retrospectivamente no sólo a esta enigmática, dolorosa, descolocante y hermosa *Film Socialisme*, sino a todas las películas de Godard que la precedieron. Pero no puedo sino sentir que se refiere también a lo que vendrá, especialmente cuando los pocos segundos de negro que siguen al título dan paso a un campo vacío y blanco. El negro significa nada; el blanco nos hace pensar en qué significa nada. ¿Es una última película? Godard proclama que ha desmantelado su estudio de producción y que está en proceso de hacer lo mismo con su biblioteca de libros y vídeos, lo que haría pensar que esta película pone punto y final al menos a sus extensas incursiones en los bancos de imágenes. Pero también ha comentado algo sobre “empezar de nuevo desde cero, con una cámara estilográfica y tres fotos”. Cuando se entrevista a sí mismo en el *pressbook* que acompañaba a la proyección de Cannes, se pregunta, “¿Una última película”. La respuesta: “Sólo el título, *Adiós al lenguaje*”.

¿Pero no es ésa la película que acabo de describir?

Amy Taubin, *Film Comment*, septiembre octubre 2010.

ENTREVISTA

¿Derechos de autor? Un autor sólo tiene deberes

- *¿Por qué el título: Film Socialisme?*
- Siempre tengo títulos de antemano, que me dan pistas sobre las películas que podría rodar. Un título que precede toda idea de una película, es un poco como un *la* en música. Tengo toda una lista. Como títulos de nobleza o títulos de banco. Más bien títulos de banco. Empecé con *Socialismo*, pero a medida que avanzaba la película, me parecía cada vez menos satisfactorio. La película podría haberse llamado igualmente Comunismo, o Capitalismo. Pero se produjo un azar divertido: al leer un folletito de presentación que le había hecho llegar, donde el nombre de mi productora Vega Film precedía al título, Jean-Paul Curnier leyó “Film Socialisme”, y creyó que aquel era el título. Me escribió una carta de doce páginas para decirme hasta qué punto le gustaba. Me dije que sin duda debía tener razón y decidí conservar Film antes de Socialisme. Aquello espabilaba un poco la palabra.

- *¿De dónde viene esa idea del crucero por el Mediterráneo? ¿De Homero?*
- Al principio pensaba en otra historia que tendría que pasar en Serbia, pero no funcionaba, Entonces me vino la idea de una familia en un garaje, la familia Martin. Pero eso no bastaba para un largometraje, porque entonces esa gente se convertiría en personajes y lo que les pasara se convertiría en un relato. La historia de una madre y de sus hijos, una película como las que se hacen en Francia, con diálogos, estados de ánimo.
- *Precisamente, los miembros de esa familia se parecen casi a los personajes a una ficción corriente. Eso no ocurría en su cine desde hacía mucho...*
- Sí, puede ser... Pero no del todo. Las escenas se interrumpen antes de que se conviertan en personajes. Son más bien estatuas. Estatuas que hablan. Si se habla de estatuas, se dice siempre “eso viene de otros tiempos”. Y se habla de “otros tiempos”, entonces se va uno de viaje, se embarca en el Mediterráneo. De ahí el crucero. Había leído un libro de León Daudet, el polemista de principios de siglo que se llamaba *Le Voyage de Shakespeare*. Seguía el trayecto en barco por el Mediterráneo del joven Shakespeare, que aún no había escrito nada. Todo eso vino poco a poco.
- *¿Cómo procede para compilar todo eso?*
- No hay reglas. Hay poesía, o pintura, o matemáticas. Sobre todo hay geometría a la antigua. El deseo de componer figuras, de poner un círculo alrededor de un cuadrado, de trazar una tangente. Es geometría elemental. Si es elemental hay elementos. Entonces muestro el mar... No se puede describir en realidad, son asociaciones. Y si se dice asociación, se puede decir socialismo. Y si se dice socialismo se puede hablar de política.
- *Por ejemplo, de la ley Hadopi, de la cuestión de las descargas penalizadas, de la propiedad de las imágenes...*
- Estoy en contra de la ley Hadopi, por supuesto. No existe la propiedad intelectual. Estoy en contra de la herencia, por ejemplo. Que los hijos de un artista puedan beneficiarse de los derechos de la obra de sus padres, hasta su mayoría de edad por qué no... Pero después no me resulta evidente que los hijos de Ravel se lleven dinero por los derechos del *Bolero*...
- *¿Usted no reclama ningún pago de derechos a los artistas que usan imágenes de sus películas?*
- Por supuesto que no. Además la gente que lo hace, que las cuelga en Internet, en general están muy bien... Pero no tengo la sensación de que me cojan nada. Yo no tengo Internet. Anne-Marie Mieville lo usa. Pero en mi película hay imágenes que proceden de Internet, como esas imágenes de dos gatos juntos.
- *Para usted no hay diferencia de estatus entre esas imágenes anónimas de gatos que circulan por Internet y el plano de El gran combate, de John Ford, que emplea también en Film Socialisme?*
- Estatutariamente no sé por qué tendría que hacer una distinción. Si tuviera que litigar contra las acusaciones de apropiación de imágenes en mis películas contrataría dos abogados con dos sistemas diferentes. Uno defendería el derecho de cita, que apenas existe en cine. En literatura se puede citar extensamente. En el Miller de Norman Mailer, hay un 80% de Henry Miller un

20% de Norman Mailer. En las ciencias ningún científico paga derechos por utilizar una fórmula establecida por un colega. Eso es una cita y el cine no lo autoriza. He leído el libro de Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, y me ha gustado mucho porque hace un recorrido histórico de esta cuestión. El derecho de autor no es posible. Un autor no tiene ningún derecho. Yo no tengo ningún derecho. No tengo sino deberes. Y después en mi película hay otro tipo de préstamos que no son citas sino sencillamente extractos. Como una inyección cuando se toma una muestra de sangre para analizarla. Ése sería el alegato de mi segundo abogado. Defendería por ejemplo el uso que hago de los planos de los trapezistas procedente de *Les Plages d'Agnès*. Ese plano no es una cita, no cito la película de Agnès Varda, me beneficio de su trabajo. Es un extracto que tomo, que incorporo en otro sitio para que tome otro sentido, en este caso para que simbolice la paz entre Israel y Palestina. No he pagado por ese plano. Pero si Agnès me pidiera dinero creo que podríamos pagarle un precio justo. Es decir, en relación al presupuesto de la película, el número de espectadores que ha tenido...

- *Para expresar la paz en Oriente Próximo mediante una metáfora, ¿por qué prefiere desviar una imagen de Varda en lugar de rodar una?*
- Me parecía muy bien la metáfora en la película de Agnès.
- *Pero no es...*
- No, por supuesto. Soy yo quien la construye al desplazar la imagen. No creo estar haciéndole daño a la imagen. Me parecía perfecta para lo que yo quería decir. Si los palestinos y los israelíes montaran un circo e hicieran juntos un número de trapecio, las cosas en Oriente Próximo serían diferentes. Esta imagen muestra para mí un acuerdo perfecto, exactamente lo que quería expresar. Entonces tomo la imagen porque ya existe. El socialismo de la película consiste en socavar la idea de propiedad, empezando por la de las obras... No debería haber propiedad sobre las obras. Beaumarchais quería únicamente beneficiarse de una parte de los ingresos de *Las bodas de Fígaro*. Podía decir: “Yo he escrito *Fígaro*”. Pero no creo que hubiera dicho: “*Fígaro* es mío”. Ese sentimiento de propiedad sobre las obras vino más tarde. Hoy un tipo hace una iluminación de la torre Eiffel, se le ha pagado por ello, pero si se filma la torre Eiffel aún hay que pagarle algo más.
- *Su película se colgará en FilmoTV a la vez que se estrene en salas...*
- La idea no es mía. Cuando se hicieron los trailers, es decir toda la película, pero acelerada, propuse que se colgara en YouTube porque es un buen medio para hacer circular las cosas. Lo de colgar la película fue idea del distribuidor. Pusieron dinero, así que hice lo que me pidieron. Si de mí dependiera no se habría estrenado en salas de esta manera. Hemos tardado cuatro años en hacer la película. En términos de producción es muy atípico. Hemos rodado a cuatro manos, con Battaglia, Arragno, Grivas, en igualdad. Cada uno partía por su lado y traía imágenes. Grivas se fue sólo a Egipto y se trajo horas de película... Nos dimos mucho tiempo. Creo que la película debería haberse podido beneficiar de una igual relación con la duración en lo que respecta a su distribución.
- *¿Eso qué quiere decir exactamente?*
- Me hubiera gustado más que se contratara a un chico y una chica, a una pareja que tuviera ganas de mostrar cosas, que esté un poco ligada al cine, el tipo de jóvenes que se puede

conocer en los pequeños festivales. Se les da una copia DVD de la película y después se les pide que se formen como paracaidistas. Después se señalan al azar lugares sobre un mapa de Francia y se los lanza a esos lugares. Tienen que mostrar la película allí donde aterrizan. En un café, un hotel... ellos se apañan. Pedirán por la sesión 3 ó 4 euros, no más. Pueden filmar esa aventura y después venderla. Gracias a ellos se podrá hacer una investigación sobre lo que es distribuir esta película. Únicamente después se podrían tomar decisiones, se sabría si se puede o no proyectar en salas normales. Pero no antes de haber hecho una investigación de uno o dos años. Porque antes, usted está como estaba yo: no sabe qué es esta película, no sabe a quién le puede interesar. Ha desertado un poco el espacio mediático. (...)

- *¿Por qué invitar a Alain Badiou o Patti Smith en su última película para filmarlos tan poco?*
- Patti Smith estaba allí, así que la filmé. No sé porque tendría que haberla filmado más tiempo que, por ejemplo, a una camarera.
- *¿Por qué pedirle que estuviera allí?*
- Para que haya una buena americana. Alguien que encarne algo distinto al imperialismo.
- *¿Y Alain Badiou?*
- Quería citar un texto sobre la geometría de Husserl y tenía ganas de que alguien elaborara algo de su cosecha a partir de ahí. Eso le interesó.
- *¿Por qué filmarlo frente a una sala vacía?*
- Porque su conferencia no les interesaba a los turistas del crucero. Se anunció que habría una conferencia sobre Husserl y nadie vino. Cuando llevamos a Badiou a aquella sala vacía, le gustó mucho. Dijo: “Bueno, puedo hablar ante nadie”. Podría haberlo encuadrado desde más cerca, no filmar la sala vacía, pero había que mostrar que era una palabra en el desierto, que está en el desierto. Eso me hace pensar en la frase de Jean Genet: “Hay que ir a buscar las imágenes porque están en el desierto”. En mi cine no hay intenciones. No soy yo quien ha inventado esa sala vacía. Yo no quiero decir nada, intento mostrar, o hacer sentir, o permitir que se diga otra cosa después. Cuando escuchamos: “Los canallas hoy son sinceros, creen en Europa”, ¿qué otra cosa permite decir eso? ¿No se puede creer en Europa sin ser un canalla? Es una frase que me vino al leer pasajes de *La nausea*. En aquellos tiempos el canalla no era sincero. Un torturador sabía que no era honesto. Hoy el canalla es sincero. En cuanto a Europa, existe desde hace mucho, no hay necesidad de hacerla como se la ha hecho. No acabo de entender, por ejemplo, que se pueda ser parlamentario, como Dany (Daniel Cohn-Bendit). Es raro, ¿no?
- *¿La ecología no debería constituir un partido político?*
- Ya sabe... los partidos... Los partidos se toman siempre. Incluso sus nombres, a veces. De Gaulle estaba en contra de los partidos. Aun así, en la Liberación, hizo igualmente entrar a los partidos en el Consejo de la Resistencia para tener peso frente a los americanos. Incluso estaba el Frente Nacional. Sólo que entonces no era lo mismo que hoy. Era una empresa del Partido Comunista, en la época. No sé muy bien por qué después los otros se quedaron con ese nombre. Tomaron un partido...
- *La crisis griega resuena fuertemente en su película...*

- Deberíamos agradecer a Grecia. Es Occidente quien tiene una deuda con Grecia. La filosofía, la democracia, la tragedia... Olvidamos siempre las relaciones entre tragedia y democracia. Sin Sófocles no hay Pericles. Sin Pericles no hay Sófocles. El mundo tecnológico en el que vivimos se lo debe todo a Grecia. ¿Quién ha inventado la lógica? Aristóteles. Si esto y si eso, ergo aquello. Lógica. Es lo que las potencias dominantes emplean todo el día, haciendo de forma que, sobre todo, no haya contradicción, que sigamos dentro de una misma lógica. Hannah Arendt dijo acertadamente que la lógica induce al totalitarismo. Así que todo el mundo debe dinero a Grecia hoy. Ella podría exigir billones en concepto de derechos de autor al mundo contemporáneo y sería lógico dárselos. Enseguida. (...)
- *La penúltima cita de la película es: “Si la ley es injusta, la justicia pasa delante de la ley”...*
- Está ahí en relación con el derecho de autor. Todos los DVDs empiezan con un rótulo del FBI que criminaliza la copia. Recurrí entonces a Pascal. (...)
- *La idea de completar una obra, que la vida le deje tiempo para culminarla, ¿es una cuestión que le preocupa?*
- No. No creo en la obra. Hay obras, se producen nuevas, pero la obra en su conjunto, la gran obra, no me interesa. Prefiero hablar de camino. En mi trayectoria hay altos y bajos, tentativas... He escrito mucho al peso. Ya sabe que lo más difícil es decirle a un amigo que lo que hace no es muy bueno. Eso lo hecho de menos. Rohmer tuvo el valor de decirme en la época de los *Cahiers* que mi crítica de *Extraños en un tren* era mala. Rivette también podría decir eso. Y nos atañía mucho lo que pensaba Rivette. François Truffaut no me perdonó que pensara que sus películas eran malas. Además sufría porque no llegaba a pensar que mis películas fueran tan malas como yo pensaba que eran las suyas.
- *¿De verdad piensa que las películas de Truffaut son malas?*
- No, malas no... No peores que otras... No más que las de Chabrol... Pero no era el cine con el que habíamos soñado.
- *¿La posteridad, la huella, le preocupa?*
- No, para nada.
- *¿En ningún momento lo hizo?*
- Nunca.
- *Me resulta difícil creerle. No se puede hacer Pierrot le Fou sin tener ganas de hacer una obra maestra, de ser campeón del mundo, de quedar para siempre en la historia...*
- Quizá tiene razón. Seguro que tuve esa pretensión en mis inicios. Me enderecé muy rápido.
- *¿Piensa en su desaparición?*
- Sí, forzosamente. Con los problemas de salud... Tengo que cuidarme mucho más que antes. La vida se modifica. De todas formas, desde hace mucho, he terminado con la vida social. Me gustaría volver al tenis, que tuve que dejar por los problemas en la rodilla. Cuando uno se hace viejo, la infancia regresa. Está bien. Y no, no me angustia especialmente desaparecer.
- *Parece muy desapegado.*
- ¡Al contrario, al contrario! Estoy muy apegado. Por cierto que Anne Marie me decía el otro día que si me sobrevivía haría escribir sobre mi tumba: “Al contrario...”

Jean-Luc Godard, entrevista de Jean Marc Lalanne y Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 18 de mayo de 2010.

"*Quo vadis, Europa ?*" puede leerse en uno de los numerosos cartones que se intercalan entre las imágenes de *Film Socialisme*, la última, extraordinaria, inconcebible, excesiva, radical película de Jean-Luc Godard. Y para desembarazarnos de la pregunta obligada que incluso los que la vieron pueden hacerse, es decir, "¿De qué se trata?", podemos responder con la locución latina citada. El tema de la película es el rumbo que el viejo continente está tomando, y que podemos adivinar adonde nos lleva. Dicho así, la película parece ser un ensayo político. Y lo es. Pero también es un ensayo de Godard, y como tal, multidimensional, multiplicando las ramificaciones de sentido y de manifestación artística hasta pulverizarlos en imágenes casi subliminales. En efecto, hacia la mitad de la película percibimos una imagen rapidísima, quizás un solo fotograma, del grito de la madre en las escaleras de Odessa de *El Acorazado Potemkin*. Pero de esta multiplicidad de sentidos, de ensayos paralelos, que requieren -afortunadamente- un espectador atento e inteligente, curioso, al que Godard respeta, me gustaría detenerme en el ensayo que habla de la imagen misma.

En *Film Socialisme* hay cosas, como dice otro de los cartones, gente, palabras (cómo no, si se trata de Godard), cine, historia, enigmas, fotos, más cine, ciudades, estereotipos, un crucero, una estación de servicio, una escena muy tierna donde un nene acaricia a su madre con los ojos cerrados. Todo esto se muestra con imágenes tomadas mediante todos los medios posibles de registrar imágenes. Si, teléfonos móviles también. Y cámaras de fotos de las que filman. Video digital HD, por supuesto. Celuloide, pantallas de ordenadores filmadas (es difícil saber con qué), transferencias de archivos de video muy comprimidos (y muy digitalmente deteriorados) como los que solemos ver por Internet. Incluso varios fragmentos de películas, que sería fácil recuperar en filmico, son mostrados a través de los medios menos fieles. Es interesante constatar que Godard utiliza el mismo tipo de procedimiento con el sonido, tan importante en el estilo del director. Desde los trailers promocionales, que consistían en una condensación de la película en menos de 5 minutos, luego en 3, 2 y 1, a la manera de las reducciones de Gérard Courant, se manifiesta la intención de utilizar de una manera exhaustiva todos los medios de mostrar imágenes a su disposición. Para reforzar esta idea, la gente en la película vive de las imágenes. Sacan fotos, filman, son filmados, se esconden, posan, pintan, manipulan todo tipo de cámaras, y se miran en el espejo. Espejo, espectador -no es azarosa la etimología-, no podemos olvidarnos mientras miramos *Film Socialisme* (y el título incluye la palabra *Film*) que estamos ante una manifestación (en el sentido de un ejemplar entre tantos) del dispositivo Cine, y este mecanismo que hace que la película se constituya en una película en particular pero también en el cine, y según vimos, en toda imagen registrada, o mejor dicho, en todo artefacto audiovisual, para no olvidarnos del sonido, hace que nos quede la sensación de que todo está en *Film Socialisme*. La sensación es que cuando podamos verla en DVD, o desmenuzarla en la picadora de imágenes y sonidos que es un ordenador, vamos a encontrar que entre fotograma y fotograma hay aún más, como nos enseñaron en geometría que son los puntos de una recta (o de una curva, para generalizar y conformar a nuestros amigos puntillosos), que está constituida de infinitos puntos entre dos de los cuales hay a su vez infinitos puntos, una suerte de libro

de arena borgiano transformado en cine. En EL cine. Las *Histoire(s) du cinéma*, paradójicamente realizadas en video, parecían contener todo el cine. *Film Socialisme* parece contener todo el cine Y el(los) video(s).

Daniel Contarelli, *Cinecritic.biz*, Lunes, 07 de Junio de 2010.

El oráculo siempre tiene la necesidad de ser interpretado. Pero si Godard decidió faltar a Cannes quizá sea porque su nueva película, *Film Socialisme*, habla muy bien por él. Objeto poético de un raro, seco lirismo, de una belleza cuya oscuridad contribuye a su misterio, *Film Socialisme* se presenta como una sinfonía en tres movimientos, que se van comunicando entre sí con la potencia de sus imágenes. Y de sus palabras: palabras en todos los idiomas –francés, alemán, árabe, castellano–, una auténtica Babel que decidió a Godard a subtítular el film en un “inglés navajo”, hecho de una sintética sucesión de sustantivos, que se pueden leer como consignas políticas o como una variante de la poesía concreta.

El primer movimiento transcurre en un crucero de turismo por el Mediterráneo. Las imágenes, en video, tienen distintas texturas y corresponden las diferentes cámaras que utiliza Godard, desde una de alta definición, que reproduce los colores primarios con una perfección y materialidad que corta el aliento, hasta la borrosa cámara de un teléfono celular, con la que registra la extraña cotidianidad a bordo, las ceremonias de la comida y el esparcimiento (misa católica incluida), como si los pasajeros de esa nave que recorre la cuna de la civilización hubieran perdido su rumbo. Es más, se diría que ese barco –en cuya cubierta vagabundea con su guitarra Patti Smith– remonta el curso de la Historia, busca en las aguas y los puertos que toca una conexión entre el pasado y el presente, un nexo cada vez más improbable y alienado y que sólo Godard parece empeñado en restituir.

“Quo Vadis Europa” se pregunta Godard, en uno de sus típicos intertítulos, que abre el segundo movimiento. ¿Hacia dónde se dirige, cuál será la identidad de Europa? Esas preguntas ya estaban en films anteriores de Godard (sobre todo en *Allemagne 90 neuf zéro*, de 1991, con el Muro recién caído) pero aquí en *Film Socialisme* parecen más acuciantes. “Un compositor alemán, un escritor francés, un cantante italiano...”, enumera un personaje cuando tiene que pensar Europa. Pero esa cultura que signaría una herencia y una identidad común parece haberse perdido, disgregado, banalizado. Sólo quedan –como esa vieja edición de Balzac que lee un personaje en una estación de servicio– “ilusiones perdidas”.

El tercer movimiento se interroga por civilizaciones antiguas y ciudades modernas: Egipto, Palestina, Grecia, Nápoles, Barcelona... Como en sus *Histoire(s) du cinéma* (1998), el cine se piensa a sí mismo: las escaleras de Odessa del *Acorazado Potemkin*, los tanques israelíes del *Tsahal* de Lanzmann, el *Don Quijote* contemporáneo de Orson Welles se vuelven –en la consola de Godard– metatextos y van tejiendo asociaciones sorprendentes y nuevos sentidos. El fantasma de la Historia se materializa en la historia del cine: “Hollywood es la Meca del cine porque todos miran en una misma dirección, hacia su pantalla”, constata Godard.

Luciano Monteagudo, *Página 12*, 18 de mayo 2010
