laFuga

Una bondad involuntaria

Sobre la carrera actoral de Godard

Por Héctor Oyarzún

Tags | **Cine de autor | Cine de ficción | Cine ensayo | actuación | Crítica | Estudios de cine (formales) | Francia**

Héctor Oyarzún nace en Punta Arenas en 1993. Es egresado de la escuela de cine de Universidad de Valparaíso. Actualmente termina su tesis para el Magister en Estudios de cine de la Universidad Católica de Chile. Programador de CineClub Proyección y colaborador del sitio El Agente Cine.

Visitando bases de datos de cine de sitios como Letterboxd o IMDB (y pido disculpas desde ya por iniciar la intervención en torno a Godard con sitios de estadística), podemos encontrar la evidencia de un dato escasamente atendido: dependiendo de si el sitio cuenta o no las apariciones suyas en archivo documental, los créditos actorales de Godard pueden ser mayores a los de su amplia filmografía como director. Los números son dispares: 172 en Letterboxd (contando apariciones documentales) y 47 en IMDB (no contándolas).

Esto es, por supuesto, un número que habría que examinar con atención y que rápidamente se desinfla al sacar de la ecuación sus apariciones como extra en las primeras películas de compañeros de la nouvelle vague (Rivette y Róhmer, particularmente), en películas de qualité en las que acompañaba a Anna Karina (desde Réne Clément a apariciones como peatón en una versión de alto presupuesto de Sherezade) o en los tempranos documentales que se hicieron sobre sus rodajes (Bardot y Godard y Paparazzi, ambos dedicados al rodaje de El desprecio, son solo los dos primeros de un listado no menor).

A pesar de este inicio engañoso, si contamos solamente las películas en las que la participación de Godard sí podría clasificarse como interpretación actoral, no resulta del todo exagerado afirmar que habría una trayectoria paralela que, al ser analizada en su conjunto, podría ayudarnos a leer mejor su obra, como ocurre de manera más evidente con autores-directores como John Cassavetes o Jerry Lewis. Para una primera tentativa de este ejercicio, es necesario diferenciar los dotes actorales de Godard en sus propias películas (ya sea haciendo de sí mismo o como personaje), en películas ajenas y como voz narradora, la que quizá sea su versión más reconocida.

Si consideramos Godard actor seriamente, su transición no sería solo la de un crítico devenido director de cine, sino también la de un actor principiante que pasó a estar detrás de cámara. De hecho, el debut de Godard en el mundo del cine no vino con sus primeros textos críticos en Arts y Cahiers du Cinéma en enero de 1952, sino como co-protagonista de Le quadrille de Jacques Rivette en 1950. La extraña película era descrita por su director como una "obra de 40 minutos en la que nada pasa. Son solo cuatro personas alrededor de una mesa que se miran entre sí" [1].

Le quadrille posee la economía cinematográfica de otros de los primeros experimentos de los cineastas de la nouvelle vague previos a que la categoría existiese; probablemente muda por falta de dinero y con una puesta en escena entre austera y dubitativa. Godard, uno de los cuatro protagonistas, aparece sin habano ni gafas de sol, exponiendo su rostro de manera excepcional en su debut actoral. El argumento de la película, o bien la falta de éste, demanda un grado de exageración corporal a sus actores; ya que ningún personaje realiza una acción llamativa, lo compensan realizándolas con un especial ímpetu en los movimientos.

Del cuarteto, Godard es probablemente el más exagerado del grupo. Si bien hay planos de cada personaje incómodo en su silla, Godard lleva la inquietud del movimiento de manos a una acción más completa: se toca el rostro, mueve las cejas erráticamente, tuerce el cuerpo completo para reacomodarse. Esta falta de sutileza, que uno podría atribuir a la falta de experiencia de un debutante veinteañero, se repite en Los prometidos del puente Mac Donald (Agnès Varda, 1961), el cortometraje que protagoniza junto a Anna Karina casi 10 años después, y que sería remontado en Cleo de 5 a 7 el mismo año En este caso, la exageración corporal tiene que ver con el código que escoge Agnés Varda para el cortometraje: se trata de un sketch retro que emula al cine silente cómico. Tanto Godard como Karina utilizan un movimiento corporal desmedido; como lo haría Chaplin, Godard toca todo su cuerpo con grandes movimientos de manos al tratar de encontrar algo en su bolsillo y se balancea a los lados al caminar. Siegfried Kracauer resume un lugar común respecto a la actuación después de la llegada del sonido: "Lo cierto es que el actor de cine debe actuar como si no estuviera actuando, como si fuera una persona de la vida real a la que se fotografía por casualidad" (2016, p. 230). En la película de Varda, ambos desobedecen este principio hasta en el chaplinesco caminar.

Estas dos actuaciones, las únicas donde lo veremos a cara descubierta, pueden vincularse a las descripciones críticas de Godard sobre la evolución de la actuación en el cine y sus propias observaciones sobre la actuación en la comedia silente. Como ocurre a menudo en su obra, su defensa de cierto estilo cinematográfico por sobre el otro proviene de una observación más amplia a la historia del cine. Elogiando a Karina, Godard dice: "Anna Karina, que en realidad era una actriz nórdica, tenía mucho en común con los actores del período mudo. Actuaba con todo el cuerpo y de ningún modo de manera psicológica" (2010, p. 126).

En contraste, en otro texto, Godard denostaba la actuación de Steve McQueen y el estilo de interpretación de base psicológica que Hollywood comenzó a preferir después de Marlon Brando: "Antes, estrellas como Keaton o Chaplin hacían un trabajo físico, un enorme trabajo de puesta en escena (...) Pero hoy, cuánto más famosos son, menos hacen" (2010, p.111). Según Godard, cuando vemos a McQueen pensar, en realidad vemos a un actor haciendo nada o, a lo más, simulando que piensa. Mediante un efecto Kuleshov constante, es la audiencia la que debe poner varios planos en relación para conseguir ver en su rostro algún tipo de pensamiento. Los espectadores hacemos el trabajo por McQueen, y más encima pagamos, como remata más adelante.

Las primeras actuaciones de Godard, entonces, derivan de una observación de la corporalidad del cine mudo. Aun así, a pesar de este elogio de la exageración, el segundo factor de la "teoría actoral" de Godard defiende la aparición de la naturalidad. Esta naturalidad, sin embargo, no es la de la actuación psicológica hollywoodense, sino la de la gestualidad natural que cada actor y actriz pueda aportar, una cualidad que porta el rostro: "El actor es un mediador, pero él no lo sabe. Todo lo que tiene que hacer es ser él mismo. Los actores "reales" no aportan nada a una película; ellos esperan que se les diga cómo moverse, cómo hablar y demás. Pero yo prefiero que los actores conserven en la película ciertos gestos. Me gusta verlos haciendo movimientos de la vida real. La manera de sostener el cigarrillo o de peinarse el pelo" (2010, p.22). En una línea similar, Bazin defiende el gesto como la principal cualidad actoral. Elogia La terra trema (1948) debido a que Visconti pudo comunicar a sus no-actores "la estilización del gesto que es la culminación del oficio del actor" (2008, p.321).

Décadas después, Molly Ringwald, en pleno auge de popularidad después de The Breakfast Club (John Hughes, 1985), cuenta con algún grado de espanto que no había vestuarista ni instrucciones de vestuario cuando Godard la llamó para hacer Rey Lear en 1987 [2] . La instrucción era que escogiera su conjunto favorito de la ropa que había traído al set. Esta aparente dejadez implica también una voluntad de hacer aparecer a sus intérpretes como personas en la película. Sin aliento (1959) era también un documental sobre Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo, como famosamente declaró alguna vez.

Esta naturalidad de la persona que interpreta un personaje es visible también desde las apariciones del propio Godard. Entre la película de Rivette y Varda, Godard realiza su primer cortometraje, Una mujer coqueta, en 1955. En esta película podemos ver un breve cameo del propio Godard esta vez con su look característico, tapando sus ojos tras grandes lentes de sol. De aquí en adelante, se puede considerar que Godard no sólo incorporó su vestuario propio a sus apariciones, como le pidió que hiciera a Ringwald décadas después, sino que además adquiere una conciencia general de su apariencia pública como cineasta reconocible.

Durante prácticamente la totalidad de su producción sesentera, Godard aparecerá tímidamente en sus propias películas, ya sea a través de cameos (aunque algunos de estos esenciales, como el del delator en Sin aliento) o narraciones. No será hasta Cámara-Ojo, su aporte a la película colectiva Lejos de Vietnam (1967), que aparezca frente a cámara en condición de director de la película que estamos viendo, y con el mismo look que ya se conocía por entrevistas y fotos. Esta aparición estilizada del director frente a cámara se da justo antes de la famosa "desaparición" del director durante la incursión del Grupo Dziga Vértov. Sin embargo, esta aparición de Lejos de Vietnam prefigura al Godard-ensayista-conductor que se volverá común en su obra desde mediados de los 70'.

El cortometraje funciona como una versión fracasada de lo que se le pidió, un gesto que repetiría muchas veces en otras películas de encargo. En este caso, se trata de una declaración política explícita: Godard se registra a sí mismo porque no se encuentra en Vietnam y no cree que pueda hacer una verdadera película sobre el país desde Francia. Durante la mayor parte de la película vemos a Godard grabando en una cámara, pero en lugar de ver lo que filma, lo vemos a él filmando. Este autosabotaje se sostiene, en parte, a sabiendas de que su rostro y lentos de sol ya son identificables por el público cinéfilo, una audiencia mucho más probable para Lejos de Vietnam que el pueblo vietnamita.

Si bien Godard todavía era considerado mediáticamente como un cineasta "marginal", su estatuto privilegiado dentro del mundo del cine era ya innegable a finales de los 60s. En 1967, a 8 años de su primer largometraje, se estrena el documental El joven cine: Godard y sus seguidores (Philippe Garrel, 1967), en el que se entrevistaba a un grupo de cineastas que ya declaraban seguir sus pasos, entre ellos Jean Eustache y Luc Moullet. Esta es una de las varias razones que permiten explicar que Godard recurra a la desaparición de su imagen después realizar Lejos de Vietnam.

Quizás por esto, sus apariciones actorales durante los "años maoístas" resultan apenas anecdóticas. Además de alguna interpretación de Lenin en Vladimir y Rosa, casi todas sus apariciones se reducen a una narración, a veces compartida con Jean-Pierre Gorin. Su cuerpo desaparece. Esta disolución de la imagen coincide con la crítica a la fotografía de Jane Fonda en Vietnam que realizan junto a Gorin en Letter to Jane (Godard-Gorin, 1972): ¿Qué pueden hacer los intelectuales y artistas en la revolución? es la pregunta que funciona casi como leitmotiv en la película. Para Godard pareciera que, al menos por unos años, parte de la respuesta, o debido a la falta de esta, era optar por desaparecer.

Por lo mismo, resulta de especial interés que el período posterior a esta desaparición sea la transición a la presencia casi total de Godard en su cine, ya sea físicamente o a través de su voz. Después de Nombre: Carmen (1983), las apariciones físicas de Godard se harían cada vez más frecuentes, y su veta ensayística estará en parte definida por la omnipresencia de su voz. De una u otra manera, sus películas de los 80s y 90s se definirán por su presencia casi permanente. Antes de Carmen, Godard había vuelto a un tipo de ficción más convencional en Sálvese quien pueda (la vida) de 1979. Si bien no aparece en la película, el personaje de Jacques Dutronc se llama Paul Godard, se dedica al cine y fuma habanos. Sería cosa de tiempo, y algunas películas más, para que algunos personajes se llamen directamente Jean-Luc Godard y sean interpretados por él.

A pesar de sus apariciones anteriores, el propio Godard menciona Prenom: Carmen como una transición actoral: "En cualquier caso, si he querido ser actor, es porque quería alejarme del campo de la técnica, que me aburría. Y porque tenía la sensación de estar siempre ante niños que sólo querían hablar de su salario" (2010, p.238). La hostilidad de estas palabras de Godard hacia el rubro de actores coincide también con las palabras que dedicaría a los equipos técnicos del cine durante los años 80s, todo esto a través de una mezcla entre una actitud crítica a los cambios en el sistema cinematográfico, una decepción general ante la industria post-televisión y una actitud más cascarrabias que empieza a asumir en entrevistas.

El personaje de Godard en Carmen anticipa varias de sus apariciones posteriores, particularmente por el hecho de construir un personaje que coincide casi totalmente en coordenadas con el director, pero manteniendo algunas diferencias que no nos permiten decir que está actuando de sí mismo, o al menos no del todo. El tío Jean de Carmen es un cineasta en decadencia que trata de alargar su estadía en las residencias médicas donde cae enfermo. Casi todas sus intervenciones son arrogantes (incluyendo citas literarias que interrumpen el hilo de la conversación), realiza comentarios sexuales a las enfermeras y pareciera insinuarse incluso a su sobrina, la protagonista de la película. En

resumen, el Jean de Carmen se asemeja más a la caricatura que podría hacer un enemigo de Godard en una parodia cinematográfica que a un personaje con vida autónima. Y, al mismo tiempo, el personaje no puede ser realmente Godard: no realizó las mismas películas y su situación actual no coincide con la del director.

Las apariciones siguientes en Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine (1986, en la que el personaje directamente se llama Jean-Luc Godard) y Rey Lear (1987) no hacen más que explotar esta versión cómica y absurda de la figura pública del propio Godard. Rey Lear es, particularmente, una vuelta a la gestualidad del cine mudo, con expresiones caricaturescas de un Godard que no suelta el puro ni para hablar y que hace muecas propias de Jerry Lewis. Si, por un lado, las películas paralelas como Soft and Hard (1985) y las futuras Historia(s) del cine (1988-1998) ayudarían a cimentar la imagen de Godard como cineasta-pensador que trabaja desde cierta densidad intelectual, por el otro, sus apariciones actorales durante los 80s entregan un reverso de esta imagen, una especie de bufón que exagera sus muecas, molesta a los jóvenes protagonistas y se cuelga como una especie de peluca rasta.

Hasta ahora he mencionado las actuaciones de Godard para otros cineastas simplemente como antecedentes, pero en este punto es necesario mencionar las interpretaciones de Godard en Todavía estamos todos aquí (1997) y Después de la reconciliación (2000), ambas de Anne-Marie Miéville. Si bien los papeles de Carmen y Rey Lear incluían una exigencia actoral hasta ahora inédita para Godard, sería Miéville a finales de los 90 quien considere su potencial actoral como co-protagonista capaz de sostener un largometraje

En Todavía estamos aquí, de 1997, Miéville propone un juego intertextual en que los dos primeros tercios de la película se componen de extensas citas. La primera escena consiste en una conversación entre dos amigas que recitan un diálogo platónico como si fuese una conversación hogareña convencional. Seguido de esta extensa secuencia, aparece Godard recitando un extenso fragmento de "La naturaleza del totalitarismo" de Hannah Arendt. Si bien la cita extensa es un elemento común en el cine de Godard, en este caso se trata de una lectura dramatizada, ya que su personaje trabaja, justamente, como actor.

En ambas películas de Miéville, se puede decir que los personajes coinciden con la personalidad que uno atribuye a Godard: Miéville consigue sobre todo explotar su imagen de intelectual malhumorado, molesto ante el más leve desorden conyugal. Sin embargo, en este caso no se trata de personajes que coincidan biográficamente con el director (no son cineastas, para empezar), por lo que los dotes interpretativos de Godard se hacen más evidentes al tratar de cumplir con un personaje cercano, pero diferente a él. En las escenas finales, donde vemos a Godard constantemente enojado por detalles nimios, uno puede recordar incluso los arrebatos neuróticos de alguien como Larry David en la serie Curb Your Enthusiasm.

En Después de la reconciliación, la propuesta actoral de Miéville es directamente radical. Así como en el cine de Godard existe un divorcio constante entre sonido e imagen, en la película de Miéville existe una curiosa falta de sincronía entre los diálogos y el estilo actoral. Nuevamente trabajando desde múltiples citas, las conversaciones de la primera sección de la película (o segunda, si contamos el críptico prólogo meta-cinematográfico) podrían tener un contexto natural en una película de época o en una obra de teatro experimental. Acá, sin embargo, los personajes realizan acciones cotidianas como ir a comprar a una librería, al mismo tiempo que intercambian diálogos filosóficos que contradicen el contexto.

Godard, particularmente, mantiene una expresión corporal prácticamente imposible de relacionar a sus palabras. Después de una discusión, y sin demasiadas explicaciones, los diálogos toman un curso más convencional y se interrumpe el efecto de distanciamiento que provocaba la falta de sintonía entre la gestualidad y la palabra. Después de esta escena, Godard pasa de bromista gruñón a lo David a sentir el peso de la vejez y llorar en una escena catártica. Es dentro de estas secuencias finales de drama corriente donde Miéville empuja a Godard a actuar de maneras más inesperadas, despojado de la coraza del distanciamiento que siempre aplica en sus propias películas.

El propio Godard lo considera una situación actoral poco común: "Pero llorar no fue tan difícil. Me pueden hacer llorar en menos de una hora; depende de cómo se ponga la discusión. Pero es cierto que en la ficción cinematográfica el hombre que llora es tabú". A lo que Miéville replica: "En general vemos llorar a las mujeres, no tanto a los hombres. Pero a Jean-Luc lo conozco desde hace treinta años y sé que es bastante buen llorón. Llora casi tanto como yo. En esa escena yo había escrito "Robert llora", así que simplemente lo dejé hacer" [3].

Para cerrar este recorrido, solo me gustaría hacer un comentario final sobre esta aparición de la vejez. Antes de la película de Miéville, Godard ya había introducido su propia vejez con sus papeles en Nombre: Carmen y Rey Lear. Sobre todo, se trataba de un asunto de contraste: Godard se introduce como personaje en medio de grupos de jóvenes, incluyendo a la ya mencionada estrella adolescente Molly Ringwald y a Julie Delpy, entre otros. Su presencia entre decadente (en Carmen) y bufonesca (en Lear) son recordatorios de una condición del cine que Godard ya había destacado: "El cine es el único arte que, siguiendo la frase de Cocteau (creo que es en Orphée), "filma la muerte en acción". La persona que se filma está envejeciendo y morirá. Se filma, pues, un momento de la muerte en acción. La pintura es inmóvil; el cine es interesante, ya que capta la vida y el lado mortal de la vida" (2010, p. 28).

La interrupción de la tos en *El libro de la imagen* (2018) y, sobre todo, la muerte fingida frente a cámara en Agradecimientos de Jean-Luc Godard por el premio de honor del cine suizo (2015) son testimonio de una conciencia de la mortalidad registrada cinematográficamente. Considerando el final escogido por el propio director, este examen a su trayectoria actoral también sirve para pensar la "vida y muerte en acción" que se ejecutan cuando se decide posar frente a una cámara.

Referencias

Bazin, B. (2008). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp.

Brody, R. (2008). Eveything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard. Nueva York: Henry Holt and Company, LLC.

Godard, J. (2010). Pensar entre imágenes.Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos. Ed. Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Barcelona: Intermedio.

Kracauer, S. (2016). Ensayos sobre cine y cultura de masas. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Notas

1

Entrevista con Bernard Cohn, 1999. Citado en Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard de Richard Brody.

2

https://www.newyorker.com/magazine/2022/12/19/molly-ringwald-on-filming-shakespeares-king-lear-with-jean-luc-godard

3

https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2284-2005-06-05.html

Como citar: Oyarzún, H. (2024). Una bondad involuntaria, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/una-bondad-involuntaria/1201