

**DEL TRABAJO Y LA LUZ. EN TORNO A UN PLANO DE CIELO CON
NUBES UNA TARDE**

Núria Aidelman

nuria.aidelman@arrakis.es

ABSTRACT: El cine se hace con las manos, pero lo que se filma, cuando se filma, “no se puede tocar”. El cine se hace con la luz, pero de cara, la luz, el sol, “no se puede mirar”. Sobre estas aparentes paradojas se alzan algunos de los momentos más fulgurantes de las películas de Godard. Es una panorámica buscando entre las nubes, es la luz filmada frontalmente. Partiendo de un plano de *Passion* se reflexiona en torno al trabajo y el encuentro: sobre lo que hay que instalar, buscar, encuadrar, hacer, para que algo advenga; sobre, precisamente ahora que se alaban las facilidades, la dificultad de hacer un plano.

**DEL TRABAJO Y LA LUZ. EN TORNO A UN PLANO DE CIELO CON
NUBES UNA TARDE**

En los mismos años en que explora el vídeo, Godard descubre la necesidad (suya y de su cine) de una cámara: que filme con la misma calidad que las grandes, pero que sea lo suficientemente pequeña para poder llevarla en la guantera del coche y filmar una flor, una nube, un rostro. El sonido importa poco, y también la capacidad de almacenamiento; lo que importa llevarla consigo sin requerir un equipo que tardaría mucho en llegar –la nube habría desaparecido, la flor se habría asustado y su amarillo hubiera empalidecido, se habría perdido la luz del rostro– y poder filmar esa flor, esa nube, ese rostro: poder *verlos*, como él mismo dice,¹ cuando los tiene delante.

Poco a poco Godard se dio cuenta de que esa cámara podía servir también para los rodajes previamente concertados, para reducir el ruido entre quien filma y lo filmado. Con la por él bautizada 35-8 –35mm con las funciones y tamaño de una 8mm– filmó

¹ “Genèse d’une caméra”, *Cahiers du cinéma* n° 384-385, junio-julio 1983, en *Godard par Godard* [Alain Bergala (ed.)], vol. I, París: Cahiers du cinéma, 1998, p. 522.

algunos planos de *Sauve qui peut (la vie)* (1979) y utilizó la Aaton 35 –nombre que recibió la versión perfeccionada de la cámara– en el rodaje de *Passion* (1981). Con ella filmó, entre otros, el plano que abre la película: un cielo azul con nubes blancas y grises, en el que la cámara busca y sigue el trazo de un avión iluminado, como las nubes, por el sol huidizo de la tarde.

“Le ciel du premier plan de *Passion* a duré sept minutes, le temps d’interrompre la partie de cartes des techniciens, de monter l’escalier et de commencer à tourner. J’ai commencé à tourner mais je ne sais pas faire le diaphragme, Coutard est arrivé trente secondes après et me l’a réglé”.² La cámara, sobre un trípode, avanza según el movimiento de la mano: por momentos con brusquedad, otros, fluidamente; dos veces se detiene. Es precisamente porque nos habla de la urgencia –la urgencia de la luz, que, como dice en la *Lettre à Freddy Buache* (1981), va a durar diez segundos–, del impulso, que el hecho de que el plano esté filmado “a la mano” y de que sea Godard quien lo hace, cuenta. Porque en el plano la urgencia toma forma por y con el gesto de la mano trabajando.

Pienso en lo que viene a considerarse una de las revoluciones contemporáneas: la de las nuevas cámaras de vídeo, más ligeras y asequibles, de las que los frutos (los más brillantes pero también los más mediocres) relucen desde ya hace algunos años. Su gran riesgo –que puede declinarse en general en dos modos: algo así como la “hipertrofia del yo” y la filmación “sine manu facta”– es precisamente la alabada facilidad: tener una cámara, filmar, montar es fácil. Y eso lo contamina todo: películas rodadas con cámaras ligeras o con pesada maquinaria. Sin embargo, hacer cine –sea cual sea el soporte– es difícil: lo era con las películas de apenas 20 ASA, con las que había que filmar bajo el sol de mediodía o en estudios de vidrio, lo era cuando las cámaras no tenían visor reflex, y lo es cada vez que se instala un travelling, cuando Julien Hirsch, Eric Gautier o Caroline Champetier se disponen a rodar un plano de una película, cuando alguien coge una cámara, sea del tipo que sea, y busca el buen lugar desde el que filmar a un ser próximo, cuando van der Keuken filma un rostro o Kiarostami, el mar. Lo que convenimos en llamar documental, muestra con frecuencia la dificultad (en torno a la

² *Ibid.* p. 554.

que, a menudo, el film se construye); la ficción lo hace a veces; y Godard, (casi) siempre.

Godard lo muestra en el trabajo de los actores, y en particular, de las actrices: montando los planos un poco después o un poco antes –antes de empezar una toma, cuando la actriz espera, toma impulso y busca la buena respiración para el plano– guardando los errores o las repeticiones, eliminando el sonido sincrónico, repitiendo las frases encabalgadas, filmándolas en espera, en escucha, en trabajo, pensando, haciendo, diciendo, mirando otra cosa. Lo muestra, mostrándose: las manos escribiendo, leyendo, montando, ajustando la aguja del tocadiscos, subiendo los volúmenes. Lo muestra, en tantas películas, haciendo visible la *physis* de la imagen al enseñar, como un pintor, el pincel y la paleta, los disolventes, la tela y su mano, el gesto de su mano: deteniendo la imagen, ralentizándola, haciendo vibrar un plano junto a otro. Lo muestra en los planos: en el pasaje del desenfoque a un punto de foco, al que las figuras se acercan y alejan (como en *Ici et ailleurs* (1974), *Hélas pour moi* (1993), *Notre musique* (2004)); en el zoom que pinta al modo de Vermeer el rostro de Marie Valéra en *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986) o en el que descubre, en las *Petites notes à propos du film Je vous salue Marie* (1983), el encuadre con el que filmar los ojos de Myriem Roussel; al reinventar el mar en *Éloge de l'amour* (2001). Lo muestra cuando filma, como en el plano que abre *Passion*, el cielo azul con nubes blancas, grises a veces, y a menudo, una estela.

La cámara recorre el cielo hacia la izquierda siguiendo el paso de un avión. En el que podríamos llamar el plano del regreso al cine, el que abre *Sauve qui peut (la vie)*, la cámara, también hacia la izquierda, seguía las líneas de las nubes: como quien resigue con el dedo un mapa desconocido, el movimiento era fluido mientras se seguía la línea y se rompía en el momento en que la línea se perdía, hasta encontrar otra. Como éste, el primer plano de *Passion* se juega entre la fluidez y la brusquedad, pero también entre la fijación y la búsqueda, entre instalar un plano y desinstalarlo. El plano se inicia en movimiento, con una panorámica que sigue el trazo blanco del avión entre las nubes grises: rápidamente reajusta el encuadre y gana en altura para avanzar, después de este breve movimiento brusco, de forma continua a la par que el avión. Se detiene un momento, el avión avanza y cuando se esconde tras unos pedacitos de nube blanca, la

cámara se pone en movimiento, o mejor dicho, en búsqueda de un nuevo encuadre: avanza rápida, hacia arriba y abajo, hasta detenerse. El avión sigue su recorrido entre el azul, el blanco y el gris de las nubes y cuando por tercera vez la cámara vuelve a desinstalarse, se corta el plano, y es otro movimiento, ya iniciado, el que sigue en el plano siguiente: Isabelle avanza hacia la cámara arrastrando un pesado carro. Siguen alternándose planos del cielo y de los protagonistas: la cámara buscando, esta vez hacia la derecha, entre nubes blancas y grises; Jerzy y Hanna; otro movimiento brusco, que descubre al avión ascendiendo hacia las nubes grises que avanzan veloces y lo sigue lentamente; en el hotel, Hanna y Michel; y finalmente, un último plano del cielo mucho más bajo (lindante con los árboles) en el que, coincidiendo con el apogeo del “Concierto en re para mano izquierda” de Ravel, que se ha iniciado en el primer plano, la cámara sigue temblorosa no ya el paso del avión, sino el trazo que ha dejado entre las nubes.

Godard emprende así una película del amor y del trabajo –el de la fábrica, el de hacer una película– mostrando el trabajo de hacer esta película, su trabajo, que es en este plano el de filmar el cielo. En él asistimos a algo del rodaje: vemos, después de una primera panorámica, cómo se establece un encuadre, cómo se deshace y se busca otro, se fija y se espera. Allí donde otros hubieran escogido un plano –la panorámica, el primer encuadre fijo o el segundo– Godard toma el metraje en su duración, desvela la búsqueda de un encuadre poniendo al descubierto el milagro que Hegel hallaba en los esbozos: “Les esquisses ont précisément [...] le plus haut intérêt parce qu'elles font assister au miracle de l'exécution; on y voit *l'esprit* passer tout entier dans *la main* ”.³

Lejos de cualquier referencia metadiscursiva, lo que se muestra aquí es el ensayo, los intentos, los trabajos. Es paradójicamente la ligereza de la cámara lo que permite mostrar en la brusquedad del gesto el peso de hacer un plano. Es la gravedad la que lo une con el otro peso, el del carro que Isabelle arrastra. Éste es un peso literal y simbólico –el de arrastrar un carro y el de hacer un trabajo–, aquél es el peso –gestual y simbólico– de hacer un plano.

³ HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, III, 4. Auflage der Jubiläumsausgabe, Stuttgart-Bad Cannstatt, Bd. 14, 1964, *apud.*, GRÉSILLON, Almuth, “Fonctions du langage et genèse du texte”, *La naissance du texte*, HAY, L. (ed.), París: José Corti, 1989, p. 107.

Frente a la ingravidez del avión y la ligereza de la estela y de la luz, el azul del cielo y las nubes, la mano, que se quiere lenta, grave y pesada, muestra el trabajo, o mejor, que está trabajando. Así, cada uno de estos planos, y especialmente el primero, parece condensar la disonancia sobre la que se articula toda la película y que, en general, se construye entre un plano y otro, o más precisamente en “cortar un plano a otro”: entre la melodía y el ruido, entre la aspereza de composición y la fluidez, entre la rugosidad de las disputas y la suntuosidad de los movimientos musicales.

Aquí Godard renuncia visiblemente a la elevación lírica –a la que el cielo invita– para articular lo grave a lo ligero, lo pesado a lo etéreo. No es otra cosa, creo, que lo que hacía cuando daba forma por primera vez a un cielo con nubes en *Pierrot le fou* (1965): un mismo plano de bruscos movimientos sobre el cielo se repite dos veces, bajo la voz en off que enuncia los capítulos.⁴ El primero se sitúa entre dos planos siguiendo al Ford Galaxie; el segundo, se inserta en el célebre plano de la entrada del coche en el mar. A diferencia de la gracia pura de los movimientos de cámara que acompañan a los protagonistas a través de los paisajes (“nous traversâmes la France comme des apparences”), con los planos del cielo, Godard asocia al lirismo de las frases en off y del cielo de verano la gravedad de un movimiento: el paisaje se eleva.

Pienso en un plano de *Scénario du film Passion* (1982) que parece ser el único conservado de los rodados en el inmenso estudio de Coppola: la silueta recortada en una pantalla blanca, un maquinista dirige y acompaña, junto al “Requiem”, los movimientos verticales de la grúa: arriba, con a la cámara, están suspendidos el operador y el foquista. Godard anota, haciéndose eco de un fragmento de Simone Weil: “À nouveau Mozart. La pesanteur et la grâce. Faire un mouvement de caméra comme si on faisait une prière”. El maquinista participa aquí de la plegaria y de la danza de la cámara, y parece, como los personajes del film, bailar. Aparentemente, nada más alejado de los movimientos que nos ocupan, y sin embargo, del hombre danzante ¿no vemos acaso el trabajo de sus brazos, su espalda, sus piernas sobre el suelo?, ¿el peso (fuerza) que ejerce sobre un peso (el de la grúa, el de la cámara), para obtener una tal

⁴ El primero: “Le paysage s’éleva lentement. Des siècles et des siècles s’enfuient dans le lointain comme des orages”. El segundo: « chapitre 8. Une saison en enfer. L’amour est à réinventer. La vraie vie est ailleurs. Des siècles et des siècles s’enfuient dans le lointain comme des orages. Je la tins contre moi, et je me mis à pleurer. C’était le premier... c’était le seul rêve...”.

gracia? En los planos del cielo el peso es visible, pero también, precisamente por el peso, la lejanía del azul, las nubes y el avión, la levedad. Si Godard hubiera filmado y montado un encuadre fijo en el que el avión hubiera aparecido, se desprendería del plano una emoción propia, la que asegura precisamente la anterioridad del encuadre a la aparición⁵ Sin embargo, lo que aparece aquí es precisamente la búsqueda del encuadre, el intento de hacerlo aparecer. El plano no se juega en la gracia, sino precisamente en la dificultad de la gracia (que es su único acceso).

Judith Lerner, una de las protagonistas de *Notre musique*, visita una escuela: la maestra explica a los niños la historia del puente de Mostar. Un movimiento que avanza dubitativo recorre entonces el lugar: el puente en reconstrucción, los edificios y finalmente, descendiendo, el agua que corre. Se detiene en ella y ya no podemos sino creer, incluso ver, que, como hemos oído de la maestra al principio de la panorámica, esa fue y es “el agua más verde del mundo”. A continuación, un plano de la clase, donde los niños cantan una canción sobre el puente y nuevamente, con la canción de fondo, el río: esta vez la cámara recorre el trayecto inverso (del agua al puente) en un movimiento sinuoso y fluido. Le sigue un plano que va de la mano al rostro de Judith (que lee un libro de Lévinas) y un tercer plano sobre el río que, idéntico al primero, traza el mismo recorrido ahora en un movimiento continuo, sin esfuerzo aparente. Como si sólo después de ese primer movimiento sacádico, brusco, se pudiera filmar el movimiento fluido sobre el que fue y es el puente. Es una cuestión ética la que se pone en juego (allí está Lévinas, preguntando), y Godard la plantea buscando algo de “la mauvaise place qui l'assure que la distance entre lui et ceux qu'il filme reste tangible”⁶: el gesto que asegure que la dificultad, la imposibilidad de filmar (en este caso la barbarie, la tristeza, la reconstrucción, el agua más verde del mundo) reste tangible. Es necesario mostrar la mano para mostrar, precisamente, lo que no se puede tocar, lo que sólo se puede filmar mostrando que (casi) no se puede filmar.

Con la secuencia de la montadora ciega de *JLG/JLG* (1994) y las citas de Wittgenstein y Diderot, Godard da forma a una reflexión que formulaba ya en la

⁵ Es en esa anterioridad en la que se funda la emoción de algunos planos de Kiarostami, en los bordes del cuadro; de Akerman, en la duración.

⁶ Escribía Serge Daney a propósito de Van der Keuken (DANEY, Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, París: Gallimard - Cahiers du cinéma, 1983, p. 70).

entrevista a propósito de *Passion*: la de poner en duda la visión, la de ceder a la mano, contra la asignación habitual (hacer un film es ver), el gesto de componer y hacer el film (hacer y ver un film es hacerlo).⁷ Y lo que muestra en los planos del cielo o del río Neretva es el trabajo de la mano, el límite de su gesto. Porque, a diferencia del pretendido uso de las cámaras pequeñas como extensión de la mano, no por estar más cerca se puede tocar: “L’art (n’importe quel art) a rapport à deux choses: le *travail* et l’*amour*. Rapport des deux ? / Mais l’amour n’est présent dans l’art que surmonté et même nié. Enseignement de l’œuvre d’art: les choses belles, il est interdit d’y toucher.”⁸

No se puede tocar el cielo, ni el pasaje de un avión, ni el agua más verde del mundo, no se pueden tocar la luz de la tarde, el rostro o la flor que estoy filmando. Tal vez por eso Godard emprende *Passion*, una película sobre la búsqueda de la luz, mostrando el trabajo y la imposibilidad, haciéndola visible a través de la mano; por eso, quizás, la busca en todos sus estados. Sucede, en *Sauve qui peut (la vie)*, *Je vous salue Marie*, *Nouvelle Vague*, *Hélas pour moi*, en *Notre musique...*, que un personaje mira hacia arriba algo que no puede mirar: le deslumbra, le molesta. Sucede que a menudo Godard hace lo mismo: mirar lo que no se puede mirar, filmar el sol de frente: el sol “de contra”, contra la cámara. En *Passion*, después del prólogo de las nubes, y un montaje entre Isabelle trabajando en la fábrica y “La ronda de noche” de la que, se lamenta Jerzy, “la lumière ne va pas”, un travelling hacia la izquierda sigue al sol recortándose en la silueta de los árboles con el lago al fondo. Es una figura muy cara a Godard, algo muy íntimo de su cine, que veíamos ya al principio de *À bout de souffle* (1960): Michel encuentra una pistola en la guantera y mima el sonido de los disparos, apunta hacia la ventana y entonces Godard acompaña el plano del sol entre los árboles con el sonido violento de un arma. En *Passion*, cuando el travelling avanza los árboles desaparecen y el sol destella: la cámara reajusta hacia abajo pero ahora es la entrada de luz la que inunda el encuadre. Sigue un plano de Isabelle caminando junto a la ventana del coche de Jerzy: por momentos ella, como los árboles, tapa el sol, pero ninguna iluminación viene a compensar la inmensa fuente de luz: vemos el sol, pero no la vemos a ella.

⁷ Vid. “Le chemin vers la parole”, entrevista con J.L. Godard, *Cahiers du cinéma* n° 336, mayo de 1982, en *Godard par Godard, op.cit.*, p. 503.

⁸ WEIL, Simone, *Œuvres complètes, Cahiers*, vol. I, París: Gallimard, 1994, pp. 142-143.

“Montrer que le film consiste à suivre la lumière”⁹ decía Godard; y seguir la luz es tomarla como deseo y como riesgo. El protagonista busca y no consigue la luz en el plató (donde la luz cuesta miles de millones de francos al día), pero la encuentra en una filmación en vídeo del rostro de Hanna. Godard se enfrenta a la luz filmando el sol de cara, tomándola como obstáculo y afrontando así una paradoja radical: que lo que hace posible el cine, no se puede mirar de frente. Y encuentra la luz de muchos modos: en rostros sobreexpuestos, a contraluz, en penumbra, con luces cálidas y duras. Y también la encuentra con las manos. Jerzy se lamenta, ahora frente a “Los fusilamientos del 3 de mayo”, de que “la lumière ne va pas”, y Godard monta la queja sobre un plano de Isabelle dormida en el que se abre ligeramente el diafragma: la luz entra. Es un plano muy corto, y muy intenso, cercano al fulgor, con luz natural, del plano de *Pierrot le fou* en el que sobre el rostro de Anna Karina en la terraza se posan el viento y la luz antes de que una nube lo ensombrezca.

Como la de las nubes “a la mano”, y la de muchas otras formas, podríamos hacer remontar a *Pierrot le fou* algo de la genealogía del asalto a la luz. Toda la película puede ser vista como una travesía de la luz: desde los espacios cerrados a la huida bajo el cielo azul, de la sombra de los árboles a la luz estridente junto al mar a la que Godard enfrenta a los actores. Pero es la secuencia que el guión preveía como “escena nocturna de amor en la playa” la que aquí me interesa. Su sensualidad se juega entre las palabras y el *crescendo* de la música, entre la tierra –la precede el plano del travelling sobre las huellas en la arena que borra el mar, y la sigue el de los cuerpos emergiendo de la arena– y el cielo; y, muy especialmente, entre la luz de la tarde, el sol y la mano. Se abre con un plano del sol entre las ramas de los árboles en el que (después del “au bout de la nuit”) se cierra visiblemente el diafragma: el sol ya no destella entre las ramas, se hace de noche. Siguen un plano de Marianne y Ferdinand, iluminados por la luz baja de la tarde, en el que se inmiscuye una fuente de luz que una ligera panorámica descubre (son los destellos del mar), la luna (sobre la que Ferdinand explica la historia de su único habitante) y un plano mucho más cerrado sobre ellos. Llega entonces el último: una panorámica que parte del mar brillante y se eleva, no sin brusquedad, hasta el sol, esta vez entre las nubes. La escena está envuelta –y suspendida– entre dos movimientos

⁹ “Le chemin vers la parole », *op.cit.*, p. 501.

de mano: el que ajusta el diafragma al principio y el que eleva la cámara hacia el cielo, entre un sol y otro: como si para filmar una “escena nocturna de amor” Godard se hubiera enfrentado a lo más difícil y la hubiera descompuesto –como decía a propósito de las luces sobre el coche– en sus elementos básicos: el sol de la tarde entre las ramas de un pino, la luz sobre los cuerpos, la luna, el mar, y nuevamente el cielo, asociando así dos gestos del trabajo (de la mano) a los gestos del amor y a la luz del verano.

“Au cinéma, le ciel est là” decía Godard un año después de *Pierrot le fou*. Y sin embargo, para filmar y ver ese cielo –esa luz, ese rostro, esa amapola– hay que encontrar una forma, encontrar una forma para la emoción que el encuentro produce. Y para restituir el encuentro, no basta con filmarlo. Si, como constata la voz de Van der Keuken de vuelta a casa después del viaje (de) *Vers le sud* mientras su mano toca un bello muro del Cairo, “es difícil tocar lo real...”, es porque lo que es dado, en el cine hay que reconquistarlo. Y Godard, como siempre, lo hace situándose en el límite, en el lugar preciso del que, en palabras de Matisse, proviene gran parte la belleza de un cuadro: el del “combat dans lequel l'artiste est engagé avec son moyen d'expression limité”.¹⁰ Si la imagen es estrecha en relación a la vida, Godard se sitúa en la zona de riesgo, en el lugar del combate: allí donde la luz desborda a la cámara, allí donde el cielo se escapa, donde escapa la luz de la tarde. Si el sol no se puede mirar de cara, lo mira. Si el cielo o el mar no se pueden tocar, muestra el gesto de la mano que no lo toca, la falta de dominio, la dificultad y la distancia. Y en el límite, toca y mira y ve y encuentra alguna cosa. Así, los movimientos temblorosos, el combate con el sol, la búsqueda y la espera de la luz, el trabajo de la mano, nos devuelven algo de la experiencia, de lo que, a veces, el cine comparte con la vida: el encuentro de una flor, un rostro, un cielo; la luz huidiza sobre las nubes y una estela, la orilla del mar una tarde de verano. Nos acordamos entonces de Renoir: “Je vous propose ma définition de l'art: l'art, c'est le «faire».”¹¹

Núria Aidelman

Bibliografía citada

¹⁰ MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, París: Éd. Hermann, 1992, p. 133.

¹¹ RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, París: Flammarion, 1974, p. 91.

DANEY, Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris: Gallimard - Cahiers du cinéma, 1983.

Godard par Godard [Alain Bergala (ed.)], vol. I, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, III, 4. Auflage der Jubiläumsausgabe, Stuttgart-Bad Cannstatt, Bd. 14, 1964, *apud.*, GRÉSILLON, Almuth, "Fonctions du langage et genèse du texte", *La naissance du texte*, HAY, L. (ed.), Paris: José Corti, 1989.

MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris: Éd. Hermann, 1992.

RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, Paris: Flammarion, 1974.

WEIL, Simone, *Œuvres complètes, Cahiers*, vol. I, Paris: Gallimard, 1994.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.