

# Al final de la escapada

Jean-Luc Godard. Francia. 1959. 90 min. ByN. v.o.s.e.



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** *À bout de souffle*.

**Título español:** *Al final de la escapada*.

**Nacionalidad:** Francia. **Año de producción:** 1959.

**Dirección:** Jean-Luc Godard.

**Guión:** Jean-Luc Godard, basado en un argumento de François Truffaut.

**Producción:** Les Films de Beauregard, S.N.C., Imperia.

**Productor:** Georges de Beauregard.

**Fotografía:** Raoul Coutard.

**Montaje:** Cécile Decugis.

**Ayte. de dirección:** Pierre Rissient.

**Música:** Martial Solal.

**Sonido:** Jacques Aumont.

**Maquillaje:** Phuong Maitret.

**Otros datos:** Asistencia técnica: Claude Chabrol.

**Intérpretes:** Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Liliane Robin, Roger Hanin, Van Doude, Claude Mansard, Liliane David, Michel Favre, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard, Jean-Louis Richard, Jean Domarchi, Richard Balducci, André S. Labarthe, François Moreuil.

**Duración:** 90 min. **Versión:** v.o.s.e. ByN.

## SINOPSIS

Michel, joven buscavidas que románticamente inspira sus maneras en Humphrey Bogart, al volante de un coche robado, dispara a un gendarme que le persigue por la carretera. Sin dinero y buscado por la policía, busca refugio en Patricia, joven estudiante americana, aspirante a peroidista, que acepta esconderle. Juntos tratarán de evitar a la policía y de conseguir el dinero suficiente para escaparse a Italia.

## COMENTARIO

"...*A bout de souffle* es una película que tuvo mucho éxito. Tenía un presupuesto muy bajo, ya que costó la mitad que cualquier película media de la época. Costó cien mil dólares, en un momento en que una película media costaba en Francia doscientos o trescientos mil dólares. Y de golpe obtuvo un gran éxito. Fue difícil, porque solo no hubiera podido haberla rodado en estudio. Si se rodó en exteriores es porque para nosotros no había ninguna posibilidad de rodar en estudios, donde existían unas reglas sindicales y técnicas ligadas muy estrechamente, que impedían hacerlo. Por lo tanto se rodó fuera a pesar nuestro, no fue idea mía. Mi única teoría era, por encima de todo, tratar de evitar las cosas prohibidas, ya que no sabía nada. Estaba contento de tener a Raoul Coutard como operador, ya que no había hecho nada, únicamente un documental en color. Y pensé: bien, por lo menos nunca ha utilizado el blanco y negro, y pregunté si se podía rodar en exteriores sin iluminación, como en los comienzos del cine, y que si rodábamos en interiores había que conseguir una emulsión sensible, que todavía no existía más que en carretes para fotografía; y todas las escenas nocturnas fueron rodadas con esos carretes, ésta es la razón de que los planos de noche sean más cortos. De esta forma estaba seguro de que no me vería obligado a iluminar de una forma que no me gustara pero que, como no tenía ni idea de la técnica, no habría podido impedir diciendo: "No, hay que hacer otra cosa". Así, al menos no había que hacer nada. Esa ha seguido siendo mi regla, lo veo mucho más fácil y, además, permite hacer otra cosa. Es la única película mía que ha tenido un éxito real, y con la que el productor ha ganado dinero, y no poco, diez o veinte veces su coste. Yo llegué en un momento en que se decía: el cine francés no dice esto o lo de más allá, no rueda en tal sitio o en tal otro, pues bien, hay que hacerlo. Y, aparte de esto, había tomado un esquema clásico, un suceso real, que había ocurrido. Y así el público tuvo la impresión de ver un poco... de realidad; y como además estaba hecha de buena gana, tratando de expresarse..."

Por Jean-Luc Godard en *Introduction a une véritable histoire du cinema*, ed. Albatros, Paris, 1980.

(...) "No cabe duda de que improvisó, pero con materiales muy viejos. Durante años uno va acumulando montones de cosas, y de pronto las incluye en lo que hace. Yo preparaba mucho mis primeros cortometrajes y los filmaba luego muy rápidamente. Así empecé *A bout de souffle*. Había escrito la primera escena (Jean Seberg en los Campos Elíseos), y para el resto tenía muchísimas notas correspondientes a cada escena. Entonces me dije que este método era una locura y lo abandoné. Pensé que si uno se empeñaba en hacerlo, en un día podrían filmarse cuando menos diez planos. Y que en vez de prepararlos con mucha antelación era mejor prepararlos justo antes de filmar. Es algo que tiene que ser posible si uno sabe lo que quiere. No se trata de improvisación, sino de



un acabado de último momento. Claro está que hay que tener, y conservar, una visión de conjunto, que puede ser modificada durante cierto tiempo, pero que a partir del momento de la filmación debe cambiar lo menos posible, porque lo contrario es catastrófico.

(...) Nuestros primeros films eran, simplemente, films de cinéfilos. Uno puede servirse incluso de lo que ya ha visto en el cine para hacer referencias deliberadas. Ese ha sido sobre todo mi caso. Yo razonaba en función de actitudes puramente cinematográficas. Hacía ciertos planos en relación con otros que conocía ya, de Preminger, Cukor, etc. Por ejemplo, el personaje de Jean Seberg es una continuación del de *Bonjour tristesse*. Al hacer el último plano del film habría podido encadenarlo mediante un letrero que dijera: tres años después... Eso se debe a una afición por las citas que he conservado siempre. ¿Por qué reprochármelo? En la vida corriente, las gentes me suelen citar lo que les gusta. Es por eso que yo muestro personas que hacen citas, sólo que yo me las arreglo para que lo que citen me guste también a mí. En las notas que hago para utilizar en un film no es raro encontrar, si me gusta, una frase de Dostoievsky. ¿Por qué impedírmelo? Si uno tiene deseos de decir una cosa, sólo queda una solución: decirla.

Además, *A bout de souffle* era uno de esos films en que todo está permitido, tal era su naturaleza. Cualquier cosa que hicieran las personas podía integrarse al film. Yo había partido, incluso, de ese principio. Me había dicho: Bresson ya ha existido, es decir, hay un cierto tipo de cine que se ha cerrado, que tal vez se haya terminado, entonces pongámosle punto final y mostremos que todo está permitido. Quería, a partir de una historia convencional, rehacer, pero de una manera diferente, todo el cine realizado anterior-

mente. Quería dar la impresión de que se acababan de descubrir por vez primera los procedimientos del cine. La apertura en iris mostraba que era posible volver a las fuentes del cine y el encadenado aparecía por sí solo, como si acabaran de inventarlo. Si no había otros procedimientos, ello se debía también a una reacción contra determinado tipo de cine, pero aquello no debía convertirse en regla. Hay films en que tales procedimientos son necesarios, y a menudo deberíamos hacerlos con más frecuencia. Como en cierta historia que cuentan: Decoin va a buscar a su técnico de montaje en Billancourt y le dice: "Acabo de ver *A bout de souffle*, a partir de ahora no quiero ni un solo ajuste más".

Si cogí la cámara en la mano, lo hice simplemente para ir más rápido. No podía permitirme usar un material normal porque aquello habría prolongado durante tres semanas la filmación. Pero esto tampoco debe ser una regla: la manera de filmar debe estar de acuerdo con el tema. De mis films, aquel en que esa manera de filmar ha estado más justificada es *Le Petit soldat*. Las tres cuartas partes de los directores pierden cuatro horas haciendo un plano que sólo exige cinco minutos de trabajo de dirección propiamente dicho; yo prefiero que haya cinco minutos de trabajo de equipo, y reservarme tres horas para reflexionar.

Lo que me dio más trabajo fue el final. ¿Iba a morir el héroe? Al principio pensaba hacer lo contrario de, por ejemplo, *The Killing*: el gángster se salía con la suya y se iba a Italia con el dinero. Pero era un anticonvencionalismo muy convencional, como hubiera sido que Naná, en *Vivre sa vie*, se saliera con la suya y terminara llevando el coche. Comprendí que ya que mis intenciones explícitas eran hacer un film de gángsters normal, no tenía por qué contradecir sistemáticamente el género: el tipo tenía que morir.

Pero improvisar fatiga. Siempre me digo: ésta será la última vez! Fatiga mucho dormirse cada noche preguntándose qué hacer a la mañana siguiente. Es como escribir un artículo a las doce menos veinte, en el café, para entregarlo en el periódico a las doce en punto. Lo curioso es que uno logra escribirlo siempre, pero trabajar así durante meses acaba matándolo a uno. Al mismo tiempo, en todo eso hay cierta premeditación. Uno piensa que si es honesto y sincero y está obligado a hacer algo rápidamente el resultado forzosamente será honesto y sincero.

El inconveniente es que nunca se hace exactamente lo que uno creía hacer. A menudo resulta precisamente lo contrario. Esto es cierto, en todo caso, en lo que a mí se refiere, pero al mismo tiempo reivindico todo lo que he hecho. Así fue como, al cabo de cierto tiempo, me di cuenta de que *A bout de souffle* no era para nada lo que yo pensaba. Creía haber hecho un film realista tal como, por ejemplo, *Plomo para el inspector*, de Richard Quine: el resultado no era para nada eso. Primero, yo no tenía el bagaje técnico suficiente y no fue raro que me equivocara; segundo, descubrí que yo no estaba hecho para ese tipo de films. Hay muchísimas cosas que quisiera hacer y que no logro hacer. Por ejemplo, planos de coches que se hunden en la noche, como en *La tête contre le mur*. Quisiera, también, como Fritz Lang, realizar planos que fueran extraordinarios en sí mismos, y no lo logro. Entonces, hago otra cosa. Me gusta enormemente *A bout de souffle*, que durante algún tiempo me daba vergüenza, pero ahora lo coloco en el lugar en que había que ponerlo: del lado de *Alicia en el país de las maravillas*. Antes creía que se trataba de *Scarface*" (...).

*A bout de souffle* es una historia, no un tema. El tema es algo simple y vasto que puede resumirse en veinte segundos: la venganza, el placer... Una historia puede resumirse en veinte minutos. *Le petit soldat* tiene un tema: un muchacho que tiene el espíritu confuso se da cuenta de ello y trata de tener el espíritu más claro. En *Une femme est une femme*: una muchacha quiere tener un hijo como sea y en seguida. En *A bout de souffle* estuve buscando el tema a todo lo largo de la filmación y, finalmente, me interesé en Belmondo. Lo vi como una especie de bloque que había que filmar para saber lo que contenía. Seberg, por el contrario, era una actriz que me inspiraba deseos de hacer toda una serie de pequeñas cosas que me gustaban, esto provenía de ese lado cinéfilo que ya no tengo.

Cahiers du Cinéma, n.º 138, diciembre de 1962, número especial dedicado a la Nouvelle Vague, realizado por Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier.

