

COMUNICACIÓN:

“Filmar a tu mujer: la belleza dialógica en *Vivre sa vie* (1962, Jean-Luc Godard)”

JAVIER VILLAR BIBIÁN

Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica "La ilusión de la belleza"

UPV/EHU Carmen Arocena y Nekane Zubiaur (Editoras) Editorial UPV/EHU ISBN: 978-84-9860-269-2 D.L.: BI-2178-09

Bilbao. Del 4 al 6 de Junio de 2009

*Cuando uno de mis personajes dice “yo te amo”,
ese “yo” está sacado de un contexto, el “te”
de otro y el “amo” de un tercero. (JLG)*

Esta comunicación pretende exponer la construcción estética del cuarto largometraje dirigido en 1962 por Jean-Luc Godard titulado *Vivre sa vie (film en douze tableaux)* a partir de una herramienta analítica derivada de la semiótica literaria: el concepto *intertextualidad*, que lo acuñó la profesora búlgara Julia Kristeva en 1967 derivándolo del concepto *dialogismo* que provenía del teórico ruso Mijail Bajtín. Para ello definiré brevemente ambos conceptos para que, una vez desarrollados, se pueda percibir con mayor claridad cómo Godard en *Vivre sa vie* y, en extensión, en toda su filmografía, ha utilizado el procedimiento intertextual como estrategia estética para plasmar su propia concepción de lo que él considera qué es el cine.

A pesar de que Godard ha abordado diferentes etapas en su producción filmográfica cimentándose cada una de ellas por una diferente dominante estética – simplificando podríamos atribuir la ruptura canónica en “los años clásicos”, el radicalismo ideológico de izquierdas en “los años Mao”, la experimentación de la materia en “los años video” y la responsabilidad como cineasta en “los años memoria”-, todas las películas de cada una de estas etapas albergan la intertextualidad como nexo común estético: alusiones a la pintura, a la escultura, a la literatura, al teatro, a la filosofía, a la música, a la fotografía, al cine y, en definitiva, a todo el acervo cultural que le ha ayudado a configurar su obra tal como es, insertando fragmentos, extractos, astillas, jirones de textos de otros autores, apropiándose de ellos para citarlos con su propia voz o con voces ajenas, elaborándolos o reelaborándolos, cuestionándolos u homenajeándolos, consciente e inconscientemente, en un proceso productivo de diseminación para así, con estas inclusiones, dejar patente la intertextualidad como un hecho fundamental en la génesis estética de su cine.

Vivre sa vie es un texto fílmico con una marcada inclusión intertextual y cuya percepción y conexión semántica enriquece ampliamente la interpretación de la película. Me centraré principalmente en las inclusiones que cimientan su construcción estética: *Nana* (1880) de Émile Zola y *Nana* (1926) de Jean Renoir, *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Carl. Th. Dreyer y *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, además de desarrollar de forma más breve otros intertextos menos sobresalientes.

El concepto *intertextualidad* lo introdujo la lingüista Julia Kristeva en 1967 en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en el número 239 de la revista

francesa *Critique*. En dicho texto -que era una reseña crítica de dos libros de Mijail Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de Francois Rabelais* (1965)-, Kristeva acuñó el concepto derivándolo de todo el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual que encerraba la definición de *dialogismo*. La aparición del término fue muy bien recibido por la teoría literaria porque ayudaba a concretar parcelas ambiguas provenientes de nociones como eran las de *fuentes* o *influencia* en el estudio de los textos literarios. En su obra *Entre lo uno y lo diverso* (1985), Claudio Guillén expresa el beneficio que trajo para los comparatistas su aparición: *He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo (...)* El beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella¹. Desde que Kristeva abriera el camino, el concepto *intertextualidad* fue adoptado por diferentes teóricos que empezaron a reelaborar su significado, siendo frecuente encontrarse con autores que no atribuyen la misma definición al término, estableciéndose dos visiones teóricas, no excluyentes entre sí, a partir de la aparición del libro *Palimpsestos* (1982) de Gérard Genette, que fue quien estableció el primer intento ambicioso de realizar una taxonomía sistemática de las numerosas formas de la intertextualidad: una visión global o amplia, en la que se encuentran las definiciones de Julia Kristeva y Roland Barthes; y una visión restrictiva o restringida, en donde estarían autores como Gérard Genette o Claudio Guillén. Sin embargo existe unanimidad entre todos los teóricos en reconocer el origen de la teoría intertextual en los escritos de Mijail Bajtín y de haber sido quien inició la reflexión que dio lugar al concepto que, desde su aparición, ha sido imprescindible para el análisis literario y, posteriormente, para el análisis de otros discursos artísticos.

El *dialogismo* fue uno de los principios fundamentales de la poética teórica de Bajtín y con su entrada puso en cuestión la categoría de *identidad* y la sustituía a favor de la *alteridad*. Consideraba que *ser significa ser para otro y a través de otro para sí mismo*², situando la identidad como un fenómeno fronterizo entre el yo y el otro, y considerando al sujeto como un sujeto esencialmente polifónico caracterizado por una voz plural que no le pertenece del todo porque en ella resuenan ecos y reflejos de voces del pasado y del presente; una voz que se proyecta en relación heterogénea hacia el

¹ Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, ed. Crítica, Barcelona, 1985, p. 309, 313.

² Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 328.

futuro con una ideología abierta, nunca conclusiva. Para Bajtín *el hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro*³. Nuestras palabras, antes de que nosotros las usemos, están configuradas con intenciones ajenas, de ahí que todos nuestros pensamientos y todos nuestros discursos son, inevitablemente, diálogos. Por lo tanto, para Bajtín no existe el yo singular sino el nosotros y entendía a la *unidad no como una unidad natural solitaria, sino como una concordancia dialógica de dos o de varios que no pueden fusionarse*⁴.

La más certera concepción sobre la dialogía está recogida en sus estudios sobre Dostoievski y está en estrecha ligazón ideológica con el concepto de *carnevalización* que fue la base de su estudio sobre la obra de Francois Rabelais. La carnevalización festeja lo colectivo y lo universal desafiando las jerarquías dominantes al dar voz a aquellos que el poder silencia u oprime para mantener la norma. Esta explosión del discurso y del sujeto como pluralidad se opone al monologismo de la verdad oficial. La dialogía tiene un componente filosófico muy importante ya que desenmascara la ilusión de la realidad objetiva y dogmática y de la voz unidireccional que el discurso hegemónico impone como verdad incuestionable. De esta manera la filosofía de Bajtín choca con la base de la filosofía occidental basada en la dialéctica monológica de Hegel. Bajtín dice que *en un mundo monológico un pensamiento o bien se afirma o bien se niega y un pensamiento ajeno refutado, no rompe el contexto monológico, al contrario, éste se encierra con una mayor tenacidad dentro de sus límites*⁵. Esta negación de la voz ajena y del otro a través de una imposición discursiva unidimensional y bipolar, disfrazada de diálogo, es la que la poética dialógica integra para manifestar que el don de la dialogía es ver el mundo en la interacción, la pluralidad y la coexistencia, rompiendo, de esta manera, la vieja forma de representación del mundo y volviéndose, por primera vez, a través de la literatura de Dostoievski, como una representación multidimensional.

En su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” Julia Kristeva introduce el término *intertextualidad* apuntando que *Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura. Esta dinamización del*

³ *Íbidem*

⁴ *Íbidem*, p. 329.

⁵ Bajtín Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 114

*estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras*⁶, y más adelante continúa diciendo que *todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble*⁷ Junto con Roland Barthes, Kristeva apostó por una noción distinta de *texto* que rechazaba la definición de la teoría estructuralista que consideraba los sistemas textuales como identidades estáticas, taxonómicas y estructuralista-formalistas, para aplicar una visión dinámica e izquierdista del texto como productividad, desplazamiento y escritura que implicaba al mismo tiempo tanto al productor como al receptor en la construcción del sentido. Con la introducción de la noción de *intertextualidad* Kristeva disolvía la noción del texto como unidad cerrada y establecía la noción de que el texto siempre está en relación con otros textos. La definición de Barthes es muy reveladora de la visión amplia que tenían: *Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de “productividad” y no de simple “reproducción”*⁸.

Su teoría postestructuralista la aplicaron a un tipo de obras modernas que las consideraban revolucionarias por implicar una ruptura canónica con el pasado. Autores como Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Baudelaire, James Joyce o Alain Robbe-Grillet fueron analizados ya que sus obras representaban lo que Kristeva y Barthes denominaron *obras abiertas*, esto es, textos que albergan en su seno un proceso infinito

⁶ Kristeva, Julia, *Semiótica I*, ed. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 188.

⁷ *Íbidem*, p. 190.

⁸ Barthes, Roland, *Texte (théorie du)*, en *Enciclopedia Universalis*, Paris, 1968, XV, p. 1015, recogidas en Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, ed. Crítica, Barcelona, 1985, p. 312.

de producción de sentido, textos en donde la actividad de interpretación también es infinita y en los cuales el lector tiene que desempeñar un papel activo y productivo tan importante como el escritor.

La revista *Tel Quel* sirvió como plataforma para lanzar los dardos teóricos de la teoría postestructuralista en donde escribían teóricos de la talla de Kristeva, Barthes, Derrida, Baudrillard, Lyotard, Lacan, Foucault, Deleuze y que aunque tuvieran distintas propuestas de textualización y de metodología interpretativa, todos ellos estaban unidos por una visión filosófica del ocaso de las ideologías. Como anécdota ilustrativa de la influencia que tuvo el pensamiento de *Tel Quel* en Godard, reseñar las palabras que le dijo a su mujer de entonces Anne Wiazemsky después de una cena con Phillippe Sollers, el director de la revista y marido de Julia Kristeva, durante la época de *La chinoise* (1967): *¿Por qué creo que Sollers es tan inteligente?* Y respondió a su propia pregunta: *Supongo que se deba a que piensa lo mismo que yo*⁹. La máxima de línea editorial de *Tel Quel* era “teoría y revolución”, máxima que asumiría con militancia Godard durante su periodo de “los años Mao” (desde *La chinoise* (1967) hasta las películas que realizó junto a Jean-Pierre Gorin bajo la etiqueta colectiva del *Grupo Dziga Vertov* (GDV) que culminó con *Tout va bien* (1972)).

La visión restrictiva de *intertextualidad* defiende la operatividad crítica del término pero le cuestiona su absolutismo teórico. En su libro *Palimpsestos* (1982) Genette creó un nuevo marco conceptual y estableció un nuevo término, la *transtextualidad* o trascendencia textual, que sería como *todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos*¹⁰. Diferenció cinco tipos de relaciones transtextuales y situó la *intertextualidad* como el primer tipo, reduciéndola a tres categorías: la cita, el plagio y la alusión.

Pero a pesar de las diferentes definiciones del término a partir de que Kristeva abriera el horizonte, las autores situados dentro de la teoría de la recepción intertextual – como Michel Riffaterre que define intertexto como *el conjunto de textos (uno o más) que el lector debe conocer para comprender una obra literaria en términos de su significación global*¹¹ – están de acuerdo en tres propiedades que se tienen que dar en una buena recepción intertextual: primero, percepción del intertexto (si no se diera la percepción el mecanismo intertextual quedaría latente o mudo); segundo, asignar un

⁹ MacCabe, Colin, *Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 231.

¹⁰ Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 9.

¹¹ VVAA, *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, ed. Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 2003, p. 27.

valor a la inclusión del intertexto y una intencionalidad discursiva; y, tercero, comprensión de la inclusión e interpretación del texto; además de la función lúdica del juego intertextual.

Nana, el personaje que interpreta Anna Karina en *Vivre sa vie*, es un intertexto reciclado de la literatura naturalista de Émile Zola cuya novela *Nana* (1880) adaptó Jean Renoir en 1926 en la película muda *Nana*. Para producir la película y para que su mujer Catherine Hessling protagonizara el personaje de una dama cortesana de la aristocracia del Segundo Imperio parisino, Renoir sacrificó la herencia de su padre el pintor Auguste Renoir hasta el punto de que se arruinó con la venta de sus cuadros. La película de Renoir está marcada por una clara influencia del cine de Stroheim e hizo una adaptación fiel de la novela de Zola pero tuvo que eliminar algunos personajes secundarios y algunos pasajes biográficos del pasado de Nana en los que Zola describía las peripecias iniciáticas del personaje en la prostitución callejera.

La novela *Nana* ocupa el noveno lugar de las veinte novelas que forman la inmensa obra *Les Rougon-Macquart* en la cual Zola se propuso pintar con mil detalles la época social del Segundo Imperio francés (1851-1870). Para ello estableció cuatro mundos para retratar en sus novelas: el pueblo, los comerciantes, la burguesía y la alta sociedad; e incluyó un mundo aparte con cuatro tipos sociales: la puta, el asesino, el sacerdote y el artista. El origen de Nana aparece en la novela *La taberna* (1877), dedicada al mundo obrero y basada en la plaga social del alcoholismo, y cuya protagonista Gervaise Macquart da a luz a Anna Coupeau (Nana) en el suelo de su casa impedida de llegar hasta la cama por su estado de embriaguez. Zola describe a la niña Nana como una bribonzuela que quería controlar a los otros niños y que ejercía un despotismo de forma caprichosa como si fuera una persona mayor envilecida; y, con quince años, Nana ya era una chica con el cuerpo de una mujer bien hecha y que exhalaba una fragancia sensual que atraía las miradas de los hombres. Después de trabajar en una floristería, la adolescente Nana abandona la casa de sus padres y deja atrás una infancia caracterizada por las borracheras y las infidelidades de sus progenitores.

La película de Renoir empieza en el mismo momento en el que arranca la novela de Zola: Nana debuta como actriz en el teatro Varietés con la representación de la obra *La Venus Rubia* ante la expectación de los más distinguidos representantes de la decadente sociedad parisina del Segundo Imperio. Su belleza cautiva las miradas de todos los asistentes pero sobre todo del conde Muffat, el conde Vandeuves y su sobrino

George Hugon. Tras la representación los tres acuden a su camerino a expresar a Naná su admiración. A lo largo de la novela y de la película se relata el fracaso en la carrera interpretativa de Nana con la obra *La duquesita* y, como la precaria existencia de una joven de origen obrero que quería conquistar París como actriz, termina convirtiéndose en dama cortesana de alto copete desenvolviéndose su vida, desde entonces, a todo lujo y provocando con su naturaleza sexual y devoradora el suicidio del conde Vandeuves y Georges Hugon hasta que al final Nana muere por una enfermedad endémica.

Vivre sa vie empieza con una conversación íntima entre Nana y su ex novio Paul en la que se informa al espectador de la precariedad económica por la que está pasando, de su vocación artística como actriz de teatro y de que tiene un hijo en común con Paul. En el cuadro III Paul le da las fotos de su hijo en la calle y Nana hace un comentario sobre el parecido físico que tiene con su padre. El personaje del hijo de Nana lo excluyó Renoir en su adaptación cinematográfica pero sí es un personaje que está presente en la novela de Zola. Renoir también excluyó los capítulos en los que Zola describía el lugar en donde habitaba Nana antes de convertirse en dama cortesana: una alcoba apenas amueblada en la que recibía a clientes de medio pelo y que el propietario la estaba amenazando con el desahucio porque debía tres meses de alquiler. En el cuadro III de *Vivre sa vie* la portera impide a Nana entrar a su casa. El motivo no lo expone Godard pero se puede deducir que es por la precariedad económica que está atravesando. Otro de los personajes que quitó Renoir fue Satin, la amiga de la infancia de Nana con la que mantiene una relación íntima al provenir las dos del mismo medio social y al verse visto sus vidas abocadas al mismo destino de la prostitución. En el capítulo VIII y en el capítulo X Zola describe el encuentro inesperado de las dos amigas y deja ver el lado humano y cariñoso de Nana al estar junto a su amiga Satin. En el cuadro VI Godard también muestra el alegre e inesperado encuentro entre Nana y su amiga Yvette en una calle en donde se ejerce la prostitución y su íntima relación al contarse sus vidas en una cafetería mientras toman un vino. La vida de la Nana de Godard, al igual que la Nana de Zola, también está predestinada a la muerte muriendo al final por dos disparos de bala cuando su proxeneta quería venderla a otra banda de mafiosos.

El intertexto de Nana no sólo lo manifiesta Godard denominando a su protagonista con el nombre de la protagonista de Zola, sino que también nos da una pista sobre este juego intertextual en el cuadro 10 cuando Nana está esperando apoyada en la pared de una calle a que pase algún cliente. En la pared hay dos pósteres de dos cines que anuncian la proyección de la película *La doublure du General* protagonizada

por Dany Kaye (originalmente titulada *On the double*, dirigida en 1961 por Melville Shavelson) y *L'arnaqueur* con Paul Newman (título en francés de *El buscavidas*, dirigida en 1961 por Robert Rossen). El cine en donde se proyecta la primera es el cine *Le Zola*, pero Godard ha arrancado la última sílaba del cartel y sólo se ve la sílaba *Zo* y, en lugar de la sílaba *la*, está el rostro de Anna Karina. Y el nombre del otro cine es *Varietés* (el teatro en donde la Nana de Zola y Renoir interpreta la obra *La Venus rubia*) pero Godard sólo encuadra la mitad de la palabra. Esa sílaba que ha arrancado de la palabra *Zola* es la que Godard deja al espectador para que la rellene por su cuenta y, así, ayudarle a encaminarse a la comprensión temática de *Vivre sa vie*. No está de más recordar que el productor Pierre Braunberger también trabajó en la producción y en la distribución de la película de Renoir.

Teniendo en cuenta que el argumento de la novela de Zola y de la adaptación de Renoir poco tienen en común con el argumento de *Vivre sa vie* y que la caracterización de ambas Nana difiere al desarrollar la prostitución en medios sociales distintos (exceptuando los capítulos en los que Zola describe el ambiente marginal en el que se movía Nana antes de convertirse en dama cortesana), sí comparten parentesco en cuanto a los temas que subyacen en dichas obras, como son: la imposibilidad de amor y la muerte de su protagonista, la dialéctica entre los espacios de representación artística (teatral en Zola y Renoir y cinematográfica en Godard), la contraposición entre el mundo del hombre y el mundo de la mujer, el poder del dinero, la irrealización de la vocación artística o la explotación del cuerpo femenino a través de la prostitución. Zola caracteriza a la dama cortesana del mundo napoleónico como una auténtica *femme fatale*, una mujer de belleza diabólica, sexualmente devoradora y con una ambición tan desmesurada que provoca la perdición del hombre de la clase hegemónica que se arrastra ante su belleza hasta el punto de romper matrimonios, dilapidar fortunas y abocarles a la autodestrucción. Caracterizando de esta manera a Nana, Zola quiso hacer una crítica social –tan propia del naturalismo– denunciando a esa clase dominante bañada en oropel, aparentemente grandiosa pero en la que residía, bajo su máscara, una sociedad infiel, con un capital enriquecido con dudosa moralidad y cuya apariencia triunfal no era más que hipocresía. De esta forma Zola convertía a Nana como la vengadora inconsciente de la clase obrera a la que pertenecía envenenando a la clase hegemónica con el fermento de la podredumbre social que contenía, en esencia, su irresistible belleza. Ese mundo hegemónico en proceso de descomposición no lo retrata Godard en *Vivre sa vie* ya que su Nana no representa a una fuerza devoradora que ponga

patas arriba a la sociedad parisina de los años sesenta, sino que es una prostituta que no podrá salir de los ambientes marginales de la clase social a la que pertenece -ejerciendo la prostitución en las calles de un París en las que el terrorismo por el problema de Argelia late como telón de fondo-, una Nana sin la avaricia ni la crueldad de la Nana de Zola sino más bien una mujer sensible, tristemente risueña y resignada al destino de su propia naturaleza. Estéticamente la distinción principal en la caracterización de la personalidad de las dos Nana es que, a diferencia de Zola y Renoir, Godard rechaza todo tipo de causalidad y psicologismo durante la transformación por la que transita el personaje.

Con la conexión semántica del intertexto de Nana se puede deducir una de las filiaciones de Godard ya que sitúa su película dentro de una tradición cultural francesa a través del personaje literario de Nana pero rompiendo los cánones estéticos de dicha tradición, esto es, frente al conocimiento del receptor de los motivos que mueven la conducta de Nana en la novela naturalista de Zola y en el realismo poético de Renoir, Godard impone la anestesia causal y psicológica de la modernidad, utilizando para ello diversos recursos estilísticos extraídos sobre todo de dos películas: *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Dreyer –con la que comparte la abstracción formal y el primer plano- y con *Pickpocket* (1959) –utilizando algunos procedimientos bressonianos como son la fragmentación y la voz en *off*-. Pero hay que apuntar que la inclusión del intertexto de Nana no tiene como fin estético estigmatizar la filiación de Godard, sino que es un elemento introducido para llegar a expresar la temática principal de *Vivre sa vie*: la expresión del alma.

La expresión de la temática del alma la apunta Godard al final del cuadro 1 cuando Nana y Paul juegan al *flipper* y Paul le comenta las redacciones sobre animales de los alumnos de su padre, un maestro de escuela. En el momento en que Paul recita la redacción que había escrito una niña sobre la gallina, Godard hace una panorámica lateral y encuadra exclusivamente a Nana: *La gallina tiene exterior e interior. Sin el exterior, queda el interior. Si quitamos el interior, vemos el alma*. Una vez dichas estas palabras, la imagen de Nana funde a negro y termina el primer capítulo. Godard hace un doble juego con esta frase porque en francés gallina es *poule*, que también significa prostituta. Este es el reto de la película: la expresión del alma a través del personaje de Nana. Esta temática entronca con la temática del intertexto de *La pasión de Juana de*

Arco. En *El misticismo hecho realidad* (1929)¹², Dreyer escribió que con *La pasión* quiso hacer un triunfo del alma sobre la vida expresándolo también su personaje Juana de Arco cuando, ante el escéptico y arrogante interrogatorio de la ortodoxia eclesiástica, responde que lo que ella espera de Dios es la salvación de su alma.

En sus escritos Dreyer hacía hincapié en que el arte debe representar la vida interior y no la exterior y que el alma se manifiesta a través del estilo del artista que es la vía de la que dispone para expresar la percepción de la materia. En *La pasión* utiliza dos procedimientos estilísticos que también los utiliza Godard pero a través de un proceso de transmutación de estilo: la *abstracción* y el *primer plano*. Dreyer veía en la abstracción el único camino posible en donde podía existir una renovación artística del cine y lo definía como *el concepto creativo que exige que el artista se eleve a partir de la realidad, para reforzar el contenido espiritual, que puede ser psicológico o puramente estético*¹³ (definición que alberga en su seno un claro distanciamiento hacia la estética realista tal como puede apreciarse en su cine). Para ello proponía tres procedimientos: la *simplificación*, eliminando de la puesta escena todo lo innecesario hasta que estuviera constituida por sus elementos esenciales; el *uso del color*, ya que veía el blanco y negro más cercano al realismo (a pesar de que sus películas más ascéticas estén en blanco y negro); y la *eliminación de la perspectiva*. En *La pasión* crea una desertización del espacio a través de la sustracción de todo lo innecesario reflejando así, en su simplificación, la pureza y la fe íntegra de la Doncella de Orleáns. Pero a diferencia de otras películas de Dreyer en las que esta técnica también la aplica en la interpretación de los actores, Marie Falconetti interpreta a Juana de Arco con una interpretación más propia del expresionismo. En *Vivre sa vie* Godard también aplica un hieratismo abstracto tanto al espacio como al retrato exterior de Anna Karina, mostrándola, la mayoría de las veces, como una sombra ennegrecida, a contraluz. Los títulos de crédito son una clara declaración de principios de lo que va a ser la estética de la película: el retrato de Nana desde el exterior a través de la abstracción, el primer plano y la atonalidad (figura expresiva desarrollada por la música atonal de Michel Legrand). Es importante también el primer plano con el que arranca Godard la película (el plano de Nana sentada de espaldas a cámara en la barra de la cafetería reflejándose su rostro, a lo lejos, en el espejo del mostrador mientras se acentúa, con esta puesta en escena, el protagonismo de lo que se escucha y no de lo que se ve), es importante

¹² Dreyer, Carl Th., *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1995, p. 40.

¹³ *Ibidem*, p. 149.

porque tiene un fin estético deliberado: en los créditos Godard nos había mostrado la silueta ennegrecida del rostro de Nana desde tres ángulos distintos: primero su perfil izquierdo, después su frontal y por último su perfil derecho. Comenzando la película con el plano arriba descrito, la cámara de Raoul Coutard retrata a Nana abarcando los 360° de su fisonomía pero sin dejarnos apreciar en ningún momento la nitidez de su rostro estableciendo, de esta manera, la temática estética: de lo que trata la película no es de la claridad sino de la sombra (contraluz), no de lo visible sino de lo invisible (música y voz en *off*), no del exterior sino del interior. Y, además, empezando así *Vivre sa vie*, también deja constancia de una figura estilística que va a ser una dominante durante todo el metraje: el contraluz del rostro de Nana tendente a la abstracción acompañado de la música atonal de Michel Legrand y de la voz en *off*.

Jean Epstein sostenía la tesis de que la imagen fílmica era un revelador de la psicología, de la moralidad y del espíritu retratado a través de la fotogenia que actúa como amplificador de lo mostrado de la misma forma que el pensamiento amplifica aquello sobre lo que reflexiona; y Bela Balázs decía que el rostro tenía la posibilidad de expresar lo no mostrado, la invisibilidad del alma a través de sus rasgos físicos. Tanto *La pasión* como *Vivre sa vie* son un cántico cinematográfico al rostro femenino en primer plano, y Dreyer y Godard asumen la idea estética de Epstein y Bela Balázs de que el retrato exterior del rostro humano es el dispositivo más directo para extraer la interioridad oculta del modelo retratado. En *Le petit soldat* (1960), el personaje de Bruno Forestier (Michel Subor) le dice a Verónica Dreyer (Anna Karina) mientras la está fotografiando: *Cuando se fotografía un rostro, se fotografía el alma que hay detrás*. Pero a diferencia del retrato claro, nítido y expresivo que Dreyer muestra de Juana de Arco, Godard utiliza como leitmotiv el contraluz en los momentos en los que Nana está viviendo una mayor carga emocional en su vida. En el cuadro 4, Nana, a contraluz, toma declaración ante un policía en la comisaría y el protagonismo de su voz resalta la absoluta precariedad económica por la que está pasando y, ante la pregunta del policía sobre qué va a hacer, Nana responde: *No lo sé, yo ... quisiera ser otra*, mientras el capítulo se cierra con la frase musical de Michel Legrand. O, en el cuadro 12, cuando el joven del que se enamora Nana la lee un fragmento de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe, Godard vuelve a mostrar a Nana a contraluz, frente a una ventana. Es en estos momentos en donde las figuras lingüísticas que cobran mayor protagonismo son la voz (*in*, *over* y *off screen*) y la música, creando así un paralelismo estético entre lo intangible e inefable de la voz y la música con la invisibilidad de alma.

La voz *en off* es uno de los recursos lingüísticos característicos del estilo de Robert Bresson. En uno de sus aforismos de su libro *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson apunta sobre la voz: *alma hecha carne. Trabajada en el caso de X, ya no es ni alma ni carne. Instrumento de precisión, pero instrumento aparte*¹⁴ La voz de los modelos bressonianos es una voz antidramática que no interpreta el texto sino que sólo lo dice a través de un automatismo que pretende manifestar el lado espiritual e invisible que el cuerpo encierra. Santos Zunzunegui señala respecto a la utilización de la voz en su estilo que tiene la función de hacer tangible el mundo interior de los personajes. Refiriéndose al cura de *Journal d'un curé de champagne* (1951) apunta que *la voz del cura de Ambricourt, en tanto que proviene de su interior, tiene la virtud de hacer tangible, para los espectadores, aquello que no puede ser escuchado por pertenecer al reino del secreto. Oyendo aquello que no puede ser oído, no nos situamos solamente en una posición privilegiada, en términos narrativos, sino que (y esto es lo verdaderamente "trascendental") accedemos a aquello de lo que la escritura o el rostro no son más que índices: lo invisible*¹⁵.

Vivre sa vie no sólo utiliza este recurso bressoniano de la voz *en off* sino que está hecha bajo la influencia ineludible de *Pickpocket* y, en extensión, de los recursos estilísticos de su poética (ya en su etapa como crítico Godard manifestó la admiración que tenía por Bresson cuando dijo que *Bresson es al cine francés lo que Dostoievski a la novela rusa o Mozart a la música alemana*¹⁶). La fragmentación es otro de estos recursos esenciales que aplica Bresson en su estilo y también Godard en *Vivre sa vie*, la fragmentación del espacio y de los seres en partes independientes carentes de autonomía significativa hasta que no se ponen en relación unas partes con otras a través del montaje. De esta forma, a través de la captación fragmentaria de lo real por el cinematógrafo y, posteriormente, a través de la combinación y composición de esas imágenes con otras imágenes, Bresson buscaba la revelación de una verdad latente que el cinematógrafo es capaz de reflejar. *Pickpocket* empieza con una mano que escribe a pluma en un cuaderno mientras la voz *en off* de esa persona dice lo que va escribiendo. Es la mano de Michel (Martin Lasalle) que "interpreta" a un joven escritor en precariedad económica que se convierte voluntariamente en carterista y que actúa influenciado por el libro *The prince of pickpockets. A story of Georges Barrington*

¹⁴ Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 53.

¹⁵ Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 114

¹⁶ *Cahiers du cinéma*, nº 71, mayo 1957, en *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 41.

escrito por Richard S. Lambert y por su propia teoría de invertir los elementos de un mundo que está al revés: que gente beneficiosa para la sociedad desobedezca la ley y, de esta forma, pueda devolver a este mundo su orden natural. A lo largo del filme esta mano escribiente estructura el relato y aparece en cuatro momentos, deduciendo el espectador, al final de la película, que es una mano que podría estar rememorando sus peripecias como carterista desde el cautiverio de la cárcel. Godard alude intertextualmente a estos planos de la mano escribiente de Michel cuando comienza el cuadro 7 con las manos de Nana escribiendo una carta de introducción a una *madame* para que la acoja en su prostíbulo.

El argumento de *Pickpocket* está basado libremente en *Crimen y castigo* (1866) de Dostoievski y Michel, al igual que el estudiante Raskólnikov, es un intelectual y un hombre de acción capaz de llevar a la práctica su ideología de restablecer el orden de la Naturaleza. Bresson sustituye el asesinato por el robo y, en vez de mostrar la maestría de Raskólnikov esgrimiendo su hacha para dar muerte a una vieja usurera, muestra la evolución de Michel como carterista a través de primeros planos de sus manos ejercitándose en la consecución del hurto de carteras, relojes y dinero. Su aventura como *pickpocket* le lleva a Milán, a Roma y a Londres y, en su regreso a París, pica el anzuelo de un policía y esas manos que antes vimos danzantes y libremente delictivas, son esposadas por el orden establecido en el hipódromo donde empezó la película con el primer plano de las manos enguantadas de una mujer sacando dinero de su bolso para apostar en las carreras. Al final Michel es capturado y encerrado entre rejas. La primera vez que Godard menciona en *Vivre sa vie* estos primeros planos de manos es en el cuadro 5 cuando Nana, después de aceptar irse con su primer cliente metiéndose en un hostel que alquila habitaciones para ejercer la prostitución, el cliente se mete la mano en el bolsillo para pagarla con la misma técnica ralentizada que caracteriza la ejecución del movimiento de manos de los modelos bressonianos. Y en el cuadro 8, en el montaje sobre la evolución de Nana en el mundo de la prostitución callejera, Godard introduce varios planos de este tipo: manos efectuando el pago con dinero, manos encendiendo y apagando las lamparitas de las mesas de noche de las habitaciones, manos lavándose con jabón para realizar con higiene el acto sexual o para limpiarse tras haberlo efectuado.

La *voz en off* y la *fragmentación* son los recursos lingüísticos bressonianos más sobresalientes en la estética de *Vivre sa vie* aunque también se encuentran otros recursos menos obvios. La *repetición* es otro recurso complementario a la fragmentación y

necesario en la poética de Bresson para retornar espacios o acontecimientos antes percibidos y que según Zunzunegui no puede obviarse el parentesco a músicos como Anton Webern o a pintores como Theo van Doesburg o a Piet Mondrian cuyo arte se basa en un número extremadamente limitado de elementos (los colores primarios) y su geometrización en una rejilla susceptible de ser sometida a una serie de modulaciones que desembocan en (...) una serie de rigurosas variaciones (...) que instauran una verdadera dialéctica entre la identidad y la diferencia, destinada a revelar (...) el aspecto interno que se vislumbra a través de la superficie de las cosas (...) En el fondo, estos artistas, como Bresson, persiguen el que es (en palabras de Jean Francois Lyotard) el sueño del arte moderno: presentar, en este caso por la vía de la abstracción más rigurosa, lo que hay de impresentable, haciendo ver que “hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver”¹⁷. Los planos de Nana a contraluz, frente a una ventana, acompañados de la música atonal de Michel Legrand que sitúa Godard en diferentes momentos del metraje, son un ejemplo de este procedimiento. Otro recurso son los “espacios resucitados”, esos espacios transitorios de la poética bressoniana vacíos, hieráticamente abstractos, muertos, hasta que toman vida por un breve instante al ser transitados con el desplazamiento de entrada y salida de un personaje que deja, a su paso, la contemplación suspendida de ese espacio en su original estado mortuorio y vacío. Godard transmuta este recurso: en el principio del cuadro 3, justo antes del encontronazo con la portera, un espacio vacío y negro cobra vida cuando Naná entra y sale repetidas veces por la puerta del pasillo que comunica el patio de su casa con la calle. La diferencia con la característica del recurso de Bresson es que el personaje entra y vuelve a salir por donde había entrado, sin cruzar ese espacio, pero tienen en común la abstracción espacial y los segundos de vacío, de respiro, al principio y al final de un espacio en bruto, sin acción. Y en el cuadro 10, cuando en el interior de un hostel Nana va en busca de otra prostituta para hacer un trío ante la demanda de un cliente, la vemos abriendo y cerrando puertas a través de un espacio desértico y abstracto. La *abstracción* y la *elipsis* son otros recursos formales de la estética de Bresson que también se encuentran en *Vivre sa vie*. Las elipsis del cine de Bresson se caracterizan por la anestesia psicológica que crea para frenar todo tipo empatía emotiva con el espectador y por invertir la causalidad precediendo el efecto a la causa.

¹⁷ Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 64-65.

Desde una estética argumental *Pickpocket* comparte con *Vivre sa vie* los temas de la libertad y de la prisión, de la libre voluntad y de la predestinación. La prostitución actúa como materia temática que encierra las metáforas de la prisión y la libertad y el libre albedrío lo manifiesta Nana con sus palabras cuando está conversando en una cafetería con su amiga Yvette: *Yo creo que uno siempre es responsable de lo que hace, y libre*. Pero esa elección voluntaria de sus actos está supeditada a una fuerza superior que presagia su destino a lo largo de todo el metraje: la muerte. En el cuadro 1 Nana le dice a Paul que quiere morir; en el cuadro 3, Nana llora en el cine viendo *La pasión de Juana de Arco* cuando el ordenanza Massieu (Antonin Artaud) escucha a Juana que su libertad la conseguirá con su muerte; en el cuadro 11, el filósofo Brice Parain le cuenta a Nana el relato del personaje de Porthos de *Los tres mosqueteros*, un personaje que no pensó en toda su vida y el día en que fue a poner una bomba, encendió la mecha, se puso a pensar, la bomba explotó y murió; y en el cuadro 12 el joven del que se enamora Nana la lee un fragmento de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe en el que un artista pinta a su mujer hasta que al final ella muere delante del lienzo.

El motivo de estructurar la película en doce partes lo expuso Godard en la entrevista que le hicieron para *Cahiers du cinéma*: *En doce no lo sé, pero en cuadros sí; esto acentúa el lado teatral, el lado Brecht (...) Además, esta división se corresponde con el aspecto exterior de las cosas que debía permitirme expresar mejor el sentimiento interior, al contrario que 'Pickpocket' que está vista desde el interior. ¿Cómo mostrar el interior? Pues precisamente permaneciendo prudentemente fuera*¹⁸. Bertolt Brecht es otro intertexto que late levemente en la construcción estética de *Vivre sa vie*. Aunque la película de Godard no se adapta a la estética de los postulados ideológicos brechtianos de su *teatro épico* como transformador de lo social -sí lo fueron las películas militantes que hizo bajo la firma GDV-, *Vivre sa vie* sí anticipa ciertos rasgos formales que defendía Brecht para el teatro como contraposición a los rasgos formales del teatro aristotélico de organizar la narración de forma causal a través de un orden lógico, psicológico y cronológico provocando que la atención del espectador creciera gradualmente con una orientación obligada. *Vivre sa vie* rompe la progresión dramática presentándose las escenas más como una acumulación de información que como un encadenamiento causal, otorgando, de esta manera, una función activa de producción de sentido al espectador en la recepción de la obra. Para su *Verfremdung*-

¹⁸ "Entretien avec Jean-Luc Godard", *Cahiers du Cinéma*, n°138, diciembre 1962, especial "Nouvelle vague" recogidas en *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 191.

effek o *técnica del distanciamiento*, con la que Brecht rompió los cánones del teatro realista-aristotélico, utilizó diferentes recursos en la puesta en escena: máscaras, proyecciones cinematográficas, focos y reflectores visibles, hieratismo interpretativo, introducción de coros que interrumpían la acción o el uso de la burla, el humor y la ironía; en *Vivre sa vie* hay una destrucción de la noción clásica de encuadre, inserción de rótulos, carteles y citas, interpelación al espectador con miradas a cámara o hibridación de géneros mezclando una puesta en escena típica del cine negro, con reminiscencias a la comedia musical, al cine mudo, a la entrevista periodística o con un estilo propio del *cinéma vérité* cuando retrata con ojo documentalista las calles de París en las que se ejerce la prostitución.

Otro marco intertextual se sitúa en el libro que figura en los títulos de crédito como inspiración principal de la película, *Où en est la prostitution* (ed. Buchet/Chastel, 1959) escrito por el juez Marcel Sacotte. El libro es un estudio sociológico que pone al descubierto el sistema de la prostitución y que está estructurado en diez capítulos que abordan temas como la psicología de la prostituta, los factores que impulsan a la prostitución, el proxeneta, su rendimiento económico, las casas de citas o el capítulo final que reflexiona sobre su legislación para suprimir este fenómeno social. En el cuadro 8 de *Vivre sa vie*, durante el montaje que muestra la ascensión de Nana en el mundo de la prostitución hasta hacerse una profesional, el texto legal en *off* que dice Raoul, el chulo de Nana, está sacado del libro. También hay un trasvase visual del libro a la película a través de las fotografías que lo ilustran: en el capítulo del libro de Sacotte sobre el proxeneta hay una fotografía de un chulo jugando al *flipper* al igual que lo que está haciendo Raoul cuando lo vemos por primera vez en el momento en que Nana e Yvette entran a la cafetería después de haberse encontrado en la calle; o el plano que termina el cuadro 7 mostrando los campos Elíseos de noche con el Arco del Triunfo a lo lejos mientras en *off* se escucha la frase *a la hora en que la ciudad enciende sus luces, comienza la ronda sin esperanza de la prostituta*, está tomado de la última fotografía que ilustra el libro y de la última frase con la que el juez da el punto y final a su estudio.

Además de los intertextos arriba explicados, *Vivre sa vie* está salpicada de decenas de intertextos que Godard los introduce con diferentes funciones pero sin el peso estético que tienen los anteriores: la cita de Montaigne al abrir la película *Hay que prestarse a los demás y darse a sí mismo* homenaja al ensayista francés por antonomasia. Viendo la evolución del cine de Godard no cabe duda de que su posicionamiento lo ha tenido claro desde el principio cuando dijo ya en 1962 : *Me*

considero un ensayista, es decir, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos. Sólo que, en vez de escribirlos, los filmo¹⁹. Y esta idea se la reiteró a Jean-Pierre Gorin cuando le dijo que la persona con la que más se identificaba y a la que más deseaba emular era Montaigne²⁰. El espíritu de Rossellini también reside en la película: es inevitable recordar la muerte de Naná con la muerte del personaje de Pina (Anna Magnani) en *Roma, città aperta* (1945) cuando corre desesperada detrás del camión en el que va Francesco y muere tiroteada por un soldado nazi. Y la estructura en doce cuadros también nos puede recordar a la estructura que Rossellini hizo en *Francesco, giullare di Dio* (1950) en la que estructuró el relato en once episodios encabezado cada uno de ellos con un título introductorio que resumía el contenido de cada capítulo. También, al igual que Godard citando a Montaigne al principio de *Vivre sa vie*, Rossellini comienza *Francesco* con una cita de San Pablo de la *Carta a los Corintios*; además, *Francesco* también rompe la causalidad del relato con su estructura fragmentada obligando al espectador a posicionarse de forma activa para hilar las fuertes elipsis enfrentadas a la narración tradicional. Sea o no casual esta conexión, por todos es sabido que Rossellini fue uno de los padres espirituales de la *Nouvelle vague* hasta el punto de que Jacques Rivette dijo que si consideraba a Rossellini como el cineasta más moderno, no es sin ningún motivo. Para mí es imposible ver “*Viaggio in Italia*” (1953) sin tener la evidencia instantánea de que esta película abre una brecha, por la que todo el cine debe pasar, bajo pena de muerte²¹. Otra filiación que enmarca Godard es la de Jean-Pierre Melville homenajeándole con una puesta en escena propia del *film noir* cuando retrata la muerte de Nana frente al restaurante *Des studios* ubicado en una calle próxima a los estudios de Melville y que aparece en una persecución de *Bob, le flambeur* (1956). Y otra inclusión es la de Jean Ferrat haciendo un cameo mientras pone en el *juke-box* su propia canción *Ma môme* (1960). Y el cine con el cartel de *Jules et Jim* (1962) de Truffaut. Y el filósofo Brice Parain nombrando a Hegel, Platón, Kant, Leibniz y *Los tres mosqueteros* de Dumas. Y, para finalizar, uno de los intertextos que mejor se recuerdan de *Vivre sa vie*: la voz de Godard que sustituye la voz del joven del que se enamora Nana al final de la película cuando la lee en una habitación *El retrato oval* de Edgar Allan Poe en traducción de Baudelaire: *Esta es*

¹⁹ *Ibidem*, p. 171.

²⁰ MacCabe, Colin, *Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 267.

²¹ Jacques Rivette, “Lettre sur Rossellini”, *Cahiers du cinema*, nº46, abril 1955, p.14-24, en: *Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real* de Ángel Quintana, del libro *El camino del cine europeo. Siete miradas*, ed. Ocho y medio, Madrid, 2004, p. 120.

nuestra historia, un artista pintando el retrato de su mujer, y mientras continúa leyendo en *off* hace un guiño al espectador enfrentando dos iconos del cine (Hollywood vs Europa) cuando retrata a Anna Karina junto a una fotografía de Elyzabeth Taylor que, en 1960, consiguió su primer Oscar protagonizando la película *Butterfield 8* de Daniel Mann en la que interpretaba a una prostituta de lujo neoyorkina que se enamora de un millonario casado abocándolo a la tragedia. Y muchos más intertextos que se deslizan por las bisagras de la estructura de la película, Y de cada plano, Y de cada imagen, Y ...Y ...Y ...

Una vez percibidos y conectados semánticamente los intertextos principales queda patente que la película adquiere nuevos valores interpretativos al identificar estas claves hermenéuticas. De este modo, se deduce la idea de que si el productor de un texto utiliza el procedimiento intertextual como constructo estético, asume que dicho procedimiento pueden ser desvelado por un receptor que posee determinados esquemas culturales que le pueden ayudar a encontrar la relevancia del proceso intertextual. Es importante esta consideración porque se reafirma la necesidad de la recepción intertextual y la deliberada construcción que el productor realiza con su obra para situar al lector en una posición activa. Por lo tanto, dependiendo de la capacidad de percibir mayor o menor número de referencias intertextuales por parte del lector, la interpretación de un texto variará en su fondo y en su forma.

Llegado a este punto y desveladas las referencias intertextuales de *Vivre sa vie*, ya se puede formular con más criterio la pregunta esencial que plantea cualquier obra artística: ¿Cuál ha sido la intención estética de Godard con *Vivre sa vie*? Desde un punto de vista temático, una de las interpretaciones más certeras fue la que dio Susan Sontag al decir que *en el arte comprometido con lo social, las producciones tópicas nunca pueden limitarse a mostrar que algo es. Debe indicar cómo. Debe mostrar por qué. Pero lo más importante de "Vivre sa vie" es que no explica nada. Rechaza la causalidad (...) Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó (...) Es ser quien y lo que uno es (...) Vemos a una Naná que sólo como prostituta es capaz de afirmarse (...) Ser libre significa ser responsable. Se es libre y, por ende, responsable, cuando se comprende que las cosas son como son*²². Esta idea la ejemplifica con la conversación entre Nana y su amiga Yvette en la cafetería: *Soy responsable. Muevo la cabeza, soy responsable. Levanto el brazo, soy responsable*, connotando así el tema del libre

²² Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 221, 228-229.

albedrío, para después decir a Yvette: *Olvido que soy responsable, pero lo soy (...)* *Después de todo, todo es bello (...)* *las cosas son como son, nada más (...)* *Una casa es una casa (...)* *Un hombre es un hombre. Y la vida, es la vida*, connotando al final el tema de la predestinación. Después de esta conversación, Nana mira a cámara interpelando al espectador para hacerle partícipe de quién es ella y establecer, así, la temática de la película: la expresión del alma de Nana, es decir, expresar que *Nana es Nana*. Para llegar a esta interpretación es imprescindible conectar semánticamente el intertexto de Nana; en caso contrario, la interpretación sería otra, tal como hizo Susan Sontag al obviarlo y objetar a Godard la muerte de Nana como causa de haber sido él quien lea en voz alta el relato de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe: *Aquí lo objetable no es la brusquedad del final. Es que Godard está haciendo una clara referencia, desde fuera de la película, al hecho de que la joven actriz que representa a Nana, Anna Karina, sea su esposa. Se burla de su propia fábula, lo cual es imperdonable. Esto equivale a una peculiar falta de coraje, como si Godard no se atreviera a agredirnos con la muerte de Nana –en toda su horripilante arbitrariedad- y se sintiera obligado a proporcionar a último momento, una especie de causalidad subliminal. (La mujer es mi esposa; el artista que retrata a su esposa la mata; Nana debe morir)²³*. En esta interpretación Susan Sontag en vez de conectar lo inmanente del personaje literario de Zola (prostitución y muerte), conecta un conocimiento externo (Godard y Karina son marido y mujer). El intertexto de *El retrato oval* es una capa formal externa que actúa como un presagio más de la inevitable muerte a la que está predestinada el personaje de Nana. Es una capa que hay que quitar, como otras muchas, advirtiéndolo Godard al plantear la premisa de la película: *La gallina (prostituta) tiene exterior e interior. Sin el exterior queda el interior. Si quitamos el interior, vemos el alma*. Es una capa que no pertenece al interior sino al exterior, que se sitúa fuera de la ficción, del mundo intradieгético, para situarse, portentosamente, como un acto de amor de Godard a Anna Karina en el mundo externo, en la realidad que están viviendo fuera de la película.

Vivre sa vie es una sinfonía incompleta que hay que completar (es la sílaba *la* que Godard ha arrancado del póster del cine *Le Zola* la que el espectador tiene que rellenar para acceder a la comprensión temática de la película avisándonos Godard ya, desde los títulos de crédito, de que la película que vamos a presenciar es un filme incompleto y fragmentario de la misma forma que es incompleta la frase musical

²³ *Íbidem*, p. 230.

melódica de Michel Legrand a la que le faltan unas notas de cierre y que estructura los créditos de apertura de forma fragmentaria). *Vivre sa vie* también es una película con un gran carga filosófica y que reivindica el pensamiento como vía para llegar al sentimiento, no siendo casual el relato que el filósofo Brice Parain cuenta a Nana sobre el personaje de Porthos de *Los tres mosqueteros*. Pero a diferencia de *La pasión y Pickpocket*, la muerte de Nana no connota la metáfora de la prisión de la tradición teológica. Se diferencian por la consciencia (pensamiento) del destino trágico en Juana de Arco y Michel, de la inconsciencia (sentimiento) de la muerte de Nana. Juana de Arco muere y ella es consciente de que con su muerte libera su alma. En *Pickpocket* se da esta metáfora pero invertida: para Michel (como para Raskólnikov) la sociedad es la cárcel y, con el delito y la captura, consigue en la celda, su libertad, además del amor de Jeanne. Nana con su muerte no consigue ni la libertad ni el amor, simplemente, ha vivido su vida.

La estética de *Vivre sa vie* también está en estrecha relación con la filosofía de Mijail Bajtín. Para Godard, como para Bajtín, el valor estético está íntimamente ligado al valor lingüístico que coincide con el valor dialógico, esto es, las palabras, imágenes o sonidos que utiliza Godard los toma de la boca o de los textos de otros y, por lo tanto, no le pertenecen del todo; son palabras o imágenes que contienen valores éticos y estéticos en los que Godard no puede más que introducir nuevos valores que se enfrentan, se chocan o se funden con los anteriores, pudiéndose afirmar que para Godard la identidad artística y la identidad personal constituyen un injerto. Su identidad como *alteridad*. En sentido bajtiniano la ontología del Yo-Godard se dialogiza en la frontera con el *otro*, ilustrando esta idea las palabras de Gilles Deleuze: *Godard no es un dialéctico. Para él no cuenta el 2 ó el 3, o el número que sea. Cuenta Y, la conjunción. Lo esencial es el uso que Godard hace de Y. Es importante porque nuestro pensamiento está más bien modelado sobre el verbo ser, ES. La filosofía está atestada de discusiones sobre el juicio de atribución (el cielo es azul) y el juicio de existencia {Dios existe (est)}, las reducciones posibles entre uno y otro o su irreductibilidad. (...) Solamente cuando hacemos del juicio de relación un tipo autónomo nos damos cuenta de que se desliza por todas partes, que lo penetra y lo corrompe todo: el Y no es ya una conjunción o una relación particular, conlleva todas las relaciones, hay tantas relaciones como Y, el Y no solamente hace bascular todas las relaciones, hace bascular el ser, el verbo (...) El Y es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades (...) ¿Qué es el Y? Yo creo que ésta es la fuerza de Godard, vivir, pensar y*

*mostrar el Y de una manera nueva, hacerlo operar activamente. El Y no es ni uno ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera*²⁴.

Con todo lo dicho, y a pesar de que la película esté dedicada al cine de serie B *Vivre sa vie* no se adscribe a este tipo de género *noir* como sí lo fue *À bout de souffle* con la dedicatoria a la *Monogram Pictures*. En mi opinión, *Vivre sa vie* es una película “trascendental” que entronca con el cine minimalista de Bresson y Dreyer pero con una diferencia que siempre ha caracterizado a Godard: la contradicción. Para expresar lo que Bresson y Dreyer realizan a través de una estética de la sustracción, Godard utiliza además otro proceso que contradice a la resta: la suma, a través de la adición intertextual. Pero no es una contradicción que se oponga una a otra hasta destruirse recíprocamente, sino que se conjuga de forma copulativa. *Vivre sa vie* utiliza una estética formal de resta Y suma.

Para finalizar, decir que el cine de Godard ha dado origen a que en las críticas e interpretaciones de su obra aparezcan términos como *vampirismo*, *bricolaje*, *cine de apropiación*, *collage*, pudiéndose añadir también el *embalsamiento* como un hecho fundamental en la génesis estética de Godard desde el punto de vista de lo intertextual. De esta manera, embalsamando sus inclusiones, tal como André Bazin expresa en su artículo “Ontología de la imagen fotográfica” al apuntar que un psicoanálisis de las artes plásticas encontraría el complejo de la momia en su origen y en el que sitúa el advenimiento del cine diacrónicamente remontándose al arte funerario egipcio, Godard reconoce, que nada de lo que fue está muerto sino que sigue vivo en un proceso de evolución ubicando, así, su obra, dentro de la línea diacrónica de la historia del cine y, sobre todo, de la historia del Arte; además de vincular su producción filmográfica con el concepto *diacronía*, en su acepción de *estudio de un fenómeno lingüístico en su evolución y transformación a través del tiempo*; y, asimismo, tal como Julia Kristeva teoriza a partir de la idea de Bajtín de que la *palabra* en Dostoievski (*imagen* en Godard) se caracteriza por su dialogismo interno, *la diacronía*, en este caso, *se transforma en sincronía*, y *a la luz de esa transformación la historia lineal aparece como una abstracción*²⁵.

²⁴ Gilles Deleuze, “Trois questions sur Six fois deux”, *Cahiers du cinéma*, nº271, noviembre 1976, en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

²⁵ Kristeva, Julia, *Semiótica I*, ed. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 188.