Transgresiones del canon fílmico hollywoodense en “Vivre sa vie” (1962) de Jean-Luc Godard

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Periodista

Santiago Andrés Segura Berrío

Asesora
Isabel Cristina Otálvaro Berrío
Master Cine y Audiovisual: Análisis, estética y creación

Asesora
Lina María Rendón López
Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas

Corporación Universitaria Lasallista.
Facultad de Ciencias Sociales y Educación
Comunicación y Periodismo
Caldas-Antioquia
2018

Tabla de contenido

Parte I 20

Introducción 20
Planteamiento del problema 24
Justificación 27
Pregunta de Investigación 29
Objetivo general 29
Objetivos específicos 29
Marco teórico 30
Jean-Luc Godard, L'enfant terrible: el esbozo y un retazo 30
Jean-Luc Godard: lo biográfico y lo filmográfico 34
Canon fílmico hegemónico hollywoodense: el concepto, la fórmula y su forma fílmica 38
Glosario en la cámara oscura 41
Estado del arte 64
Metodología 67

Parte II 75

Canon fílmico hegemónico hollywoodense 75
Los principios de la máquina de producción fílmica 76
La narrativa clásica de Hollywood = Film taquillero 79
Hollywood: La estética es el relato 84

Parte III 101

Nouvelle vague 101
El discurso godardiano: Principios godardianos. Cine de metáforas para construir ideas. 104
El discurso godardiano: Narrativa. El collage. Estructura épica. 107

Estructura narrativa épica: el argumento fragmentado en doce cuadros. “Vivir su vida”. 110
Estructura narrativa épica: los doce cuadros. 111
El discurso godardiano: Narrativa. otra vez la estructura épica. Las dos características. 120
El discurso godardiano: Estructura paramétrica. Entre la narrativa y la estilística. 125
Estructura narrativa y estilística paramétrica: Los principios. 129
El discurso godardiano: La estilística. Estructura paramétrica. ...132

Conclusiones/ Reflexiones 172

Canon fílmico hegemónico hollywoodense 172
La importancia del canon 175
Dos posturas para el cine 175
El “truco” de Godard 176
Hacia la conclusión mayor: pensar pa’ brutos pensar para racionalizar/transformar la cátedra sobre cine 177

Diálogos 179

Apéndice A.Diálogo entre Nana y Raoul: las ¿? De Nana 179
Apéndice B. Diálogo entre Nana y el filósofo: ideas que pululan entre imágenes. 182
Apéndice C. El Retrato Oval de Edgar Allan Poe: el esbozo verbal a Anna Karina. 186

Referencias 189

Lista de tablas

Tabla 1. Découpage *cuadro 12* y el sonido extradiegético. 152

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. El plano. 41

Ilustración 2. El plano. 41

Ilustración 3. El plano. 41

Ilustración 4. Plano general largo. 42

Ilustración 5. Plano general corto. 42

Ilustración 6. Plano general. 43

Ilustración 7. Conjunto cercano. 43

Ilustración 8. Plano medio. 44

Ilustración 9. Plano semi-medio 44

Ilustración 10. Plano americano. 45

Ilustración 11. Primer plano. 45

Ilustración 12. Gran primer plano. 46

Ilustración 13. Primerísimo primer plano. 46

Ilustración 14. Número áureo. 47

Ilustración 15. Campo. 47

Ilustración 16. Fuera de campo. 48

Ilustración 17. Grúa americana. 48

Ilustración 18. Grúa americana. 48

Ilustración 19. Grúa americana. 49

Ilustración 20. Grúa americana. 49

Ilustración 21. Panorámica. 49

Ilustración 22. Panorámica. 49
Ilustración 23. Panorámica. 50
Ilustración 24. Panorámica. 50
Ilustración 25. Panorámica. 50
Ilustración 26. Ángulo. 50
Ilustración 27. Picado. 51
Ilustración 28. Contrapicado. 51
Ilustración 29. Travelling. 52
Ilustración 30. Travelling. 52
Ilustración 31 Travelling. 52
Ilustración 32 Travelling. 52
Ilustración 33 Travelling. 52
Ilustración 34 Travelling. 52
Ilustración 35. Travelling. 53
Ilustración 36. Dollie. 53
Ilustración 37. Campo y contracampo. 54
Ilustración 38. Campo y contracampo. 54
Ilustración 39. Plano secuencia. 54
Ilustración 40. Plano secuencia. 54
Ilustración 41. Plano secuencia. 55
Ilustración 42. Plano secuencia. 55
Ilustración 43. Plano secuencia. 55

Ilustración 44. Plano secuencia. 55
Ilustración 45. Plano secuencia. 55
Ilustración 46. Plano secuencia. 55
Ilustración 47. Fundido en negro. 56
Ilustración 48. Fundido encadenado. 56
Ilustración 49. Continuidad. 57
Ilustración 50. Continuidad. 57
Ilustración 51. Continuidad. 57
Ilustración 52. Continuidad. 57
Ilustración 53. Continuidad. 57
Ilustración 54. Continuidad. 57
Ilustración 55. Continuidad. 58
Ilustración 56. Continuidad. 58
Ilustración 57. Montaje. 58
Ilustración 58. Montaje. 58
Ilustración 59. Montaje. 59
Ilustración 60. Montaje. 59
Ilustración 611. Montaje. 59
Ilustración 622. Montaje. 59
Ilustración 633. Montaje. 59
Ilustración 644. Montaje. 59
Ilustración 65. Montaje. 60

Ilustración 66. Montaje. 60
Ilustración 67. Montaje. 60
Ilustración 68. Montaje. 60
Ilustración 69. Montaje. 60
Ilustración 70. Montaje. 60
Ilustración 71. Diégesis. 61
Ilustración 72. Profundidad de campo. 61
Ilustración 73. Música. 62
Ilustración 74. Música. 62
Ilustración 75. Color. 63
Ilustración 76. Star-system. 63
Ilustración 77. Godard rompiendo el clásico “campo/ 68
Ilustración 78. /contra campo” de conversación del cine estadounidense. 68
Ilustración 79. Nana en la sala de cine viendo La Passion de Jeanne d'Arc. 69
Ilustración 80. La escena final de Sólo el cielo lo sabe. 70
Ilustración 81. Una de las escenas iniciales de El apartamento. 71
Ilustración 82. Escena final de Con faldas y a lo loco. 72
Ilustración 83. Ejemplo de Découpage con la película Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004). 74
Ilustración 84. Baxter en composición geométrica y situado en el centro del encuadre. 87
Ilustración 85. Escala de plano que comienza con un plano general. 89

Ilustración 86. Escala de planos que continúa con un plano americano. 89
Ilustración 87. Escala de planos que continúa con un plano medio. 89
Ilustración 88. Escala de planos que continúa con un campo contra campo. 89
Ilustración 89. Escala de planos que continúa con un campo contra campo. 89
Ilustración 90. Ángulo de 0°, aunque los personajes estén sentados, los muestra a la misma altura del espectador. 90
Ilustración 91. Decorado en función de una representación ideal de oficina. 91
Ilustración 92. Iluminación que separa a la actriz principal del fondo. 92
Ilustración 93. Iluminación en los actores principales y que los separa de los demás actores 92
Ilustración 94. Persecución en paneo en la que el movimiento es anticipado al de los personajes. 93
Ilustración 95. Persecución en paneo en la que el movimiento es anticipado al de los personajes. 93
Ilustración 96. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 93
Ilustración 97. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 93
Ilustración 98. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94
Ilustración 99. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94
Ilustración 100. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94
Ilustración 101. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94
Ilustración 102. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94
Ilustración 103. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 94

Ilustración 104. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 95
Ilustración 105. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 95
Ilustración 106. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 95
Ilustración 107. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry. 95
Ilustración 108. Escena 13/plano 2, Cary encuentra un jarrón roto. 97
Ilustración 109. Escena 13/plano 3, Ron le explica por qué está roto. 97
Ilustración 110. Escena 17/ plano 1, Cary encuentra el jarrón arreglado. 97
Ilustración 111. Escena 17/plano 1, Ron le cuenta a Cary cómo arregló el jarrón. 97
Ilustración 112. Escena 17/ plano 2, Cary deja el jarrón sobre la mesa. 98
Ilustración 113. Escena 17/ plano 3, Cary y Ron hablan sobre su relación. 98
Ilustración 114. Escena 17/ plano 3, Ron se acerca a Cary y la abraza. 98
Ilustración 115. Escena 17/ plano 3, Cary se separa de Ron mientras él la besa. 98
Ilustración 116. Escena 17/ plano 3, Cary se aleja de Ron preocupada por su relación. 99
Ilustración 117. Escena 17/ plano 5, Cary recoge su abrigo mientras se acerca a la mesa donde dejó el jarrón. 99
Ilustración 118. Escena 17/ plano 5, Cary se va despedir de Ron. 99
Ilustración 119. Escena 17/ plano 5, Cary se despide de Ron y tumba el jarrón. 99
Ilustración 120. Escena 17/ plano 5, Cary se percata que tumbó el jarrón. 99
Ilustración 121. Escena 17/ plano 6, Ron la mira con tristeza. 99
Ilustración 122. Escena 17/ plano 7, el jarrón se rompe al caer en el piso. 100

Ilustración 123. Escena 17/ plano 8, Cary se dirige a recoger los pedazos del jarrón en el piso. 100

Ilustración 124 Escena 17/ plano 8, Cary recoger los pedazos del jarrón en el piso. . 100

Ilustración 125. Escena 17/ plano 9, Cary le va entregar los pedazos del jarrón a Ron, él se acerca. 100

Ilustración 126. Escena 17/plano 9, Cary le da los pedazos del jarrón a Ron..... 100

Ilustración 127. Revista 102

Ilustración 128. 1. Un bar - Nana quiere abandonar a Paul - El pin-ball..... 111

Ilustración 129. 2. Casa de discos - 2.000 francos - Nana vive su vida. 112

Ilustración 130. 3. La portera – Paul - 113

Ilustración 131. 4. La policía - Interrogatorio de Nana..... 114

Ilustración 132. 5. Los bulevares exteriores - El primer hombre - El cuarto. 114

Ilustración 133. 6. *Encuentro con Yvette - Café de las afueras - Raoul - Ametrallamiento.* 115

Ilustración 134. 7. La carta - Aún Raoul - Los campos Elíseos. 116

Ilustración 135. 8. Tardes – Dinero – Lavabos – Placer – Hoteles..... 116

Ilustración 136. 9.Un joven – Luigi - Nana se pregunta si es feliz. 117

Ilustración 137 . 10. La calle - Un hombre - La dicha no es alegre. 117

Ilustración 138. 11. Plaza Châtelet - Lo desconocido - Nana filósofa sin saberlo. 118

Ilustración 139. 12. Aún el joven - El retrato ovalado - Raoul vende a Nana. 119

Ilustración 140. Rostro de Nana de perfil. 124

Ilustración 141. Nana rompiendo la cuarta pared..... 124

Ilustración 142 Rostro de Nana de perfil. 124

Ilustración 143. Nana ante el acto sexual que acontece a sus espaldas 130

Ilustración 144. Nana conversando con el filósofo, desconcertada. 130

Ilustración 145. Nana ve La Passion de Jeanne d'Arc (Dreyer, 1928) en el cinéma. .. 131

Ilustración 146. Nana reacciona a *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928) *en el cinéma.* 131

Ilustración 147. Nana indagada por la policía en campo contra campo canónico. 134

Ilustración 148. El policía interroga a Nana en campo contra campo. 134

Ilustración 149. Nana y Raoul emulando la estructura de la comunicación sin pronunciar palabra alguna. 136

Ilustración 150. Nana cierra la cortina, ocultando la relación con su primer cliente. ... 136

Ilustración 151. Nana despegada de la existencia y lo que la rodea. 138

Ilustración 152. Nana, coqueta y segura. 138

Ilustración 153. Nana y el cliente comparten un abrazo donde ella 139

Ilustración 154. Conversación entre Nana y Paul/ 141

Ilustración 155./ demostrando la dificultad de comunicación entre los dos personajes. 141

Ilustración 156. Nana y Paul juntos en el encuadre. 141

Ilustración 157. Nana en solitario, debido a que la alegoría de Paul, se refiere a ella. 141

Ilustración 158. Ángulo en el que se muestra a Nana indefensa. 142

Ilustración 159. Ángulo para identificar a Nana con el espectador 142

Ilustración 160. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 143
Ilustración 161. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 143
Ilustración 162. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 143
Ilustración 163. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 143
Ilustración 164. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 144
Ilustración 165. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista. 144
Ilustración 166. Luz natural. 145
Ilustración 167. Luz natural. 145
Ilustración 168. Contraluz narrativo. 145
Ilustración 169. Contraluz narrativo. 145
Ilustración 170. Contraluz narrativo. 146
Ilustración 171. Contraluz narrativo. 146
Ilustración 172. Contraluz narrativo. 146
Ilustración 173. Nana cierra la cortina, ocultando la relación con su primer cliente. ... 147
Ilustración 174. Cuadro donde parámetros construyen una relación dialéctica. 149

Ilustración 175. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 150
Ilustración 176. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 150
Ilustración 177. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 151
Ilustración 178. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 151
Ilustración 179. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 151
Ilustración 180. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 151
Ilustración 181. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 152
Ilustración 182. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía. 152
Ilustración 183. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 184. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 185. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 186. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 187. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 188. Discurso de imágenes..... 155

Ilustración 189. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 190. Discurso de imágenes..... 155
Ilustración 191. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 192. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 193. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 194. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 195. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 196. Discurso de imágenes..... 156
Ilustración 197. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 198. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 199. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 200. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 201. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 202. Discurso de imágenes..... 157
Ilustración 203. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 204. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 205. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 206. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 207. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 208. Discurso de imágenes..... 158
Ilustración 209. Discurso de imágenes..... 159
Ilustración 210. Discurso de imágenes..... 159

Ilustración 211. Discurso de imágenes..... 159
Ilustración 212. Discurso de imágenes..... 159
Ilustración 213. Discurso de imágenes..... 159
Ilustración 214. Discurso de imágenes..... 159
Ilustración 215. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 216. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 217. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 218. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 219. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 220. Discurso de imágenes..... 160
Ilustración 221. Discurso de imágenes..... 161
Ilustración 222. Discurso de imágenes..... 161
Ilustración 223. Discurso de imágenes..... 161
Ilustración 224. Montaje de repetición..... 162
Ilustración 225. Montaje de repetición..... 162
Ilustración 226. Montaje de repetición..... 162
Ilustración 227. Montaje de repetición..... 162
Ilustración 228. Montaje de repetición..... 163
Ilustración 229. Montaje de repetición..... 163
Ilustración 230. Montaje de repetición..... 163
Ilustración 231. Montaje de repetición..... 163
Ilustración 232. Montaje de repetición..... 163

Ilustración 233. Montaje de repetición. 163
Ilustración 234. Montaje de repetición. 164
Ilustración 235. Intertítulos. 165
Ilustración 236. Subtítulos. 165
Ilustración 237. superficies reflexivas. 166
Ilustración 238. superficies reflexivas 166
Ilustración 239. superficies reflexivas. 166
Ilustración 240. superficies reflexivas. 166
Ilustración 241. Montaigne, cita. 168
Ilustración 242. Nana=Anna. 169
Ilustración 243. Referencia en el poster a Zola. 169
Ilustración 244. G.A.R.(Groupe d'action et de résistance) quienes luchaban contra los imperialista en la Guerra de Argelia. 170
Ilustración 245. Laszlo Szabo, actor que Godard usa para referirse a la Guerra de Argelia. 170
Ilustración 246.Laszlo Szabo, actor que Godard 170
Ilustración 247. Julles et Jim de Truffaut. 171

Lista de apéndices

Apéndice A. Diálogo entre Nana y Raoul: las ¿? De Nana 179

Apéndice B. Diálogo entre Nana y el filósofo: ideas que pululan entre imágenes..... 182

Apéndice C. El Retrato Oval de Edgar Allan Poe: el esbozo verbal a Anna Karina. ... 186

Resumen

El presente texto académico aborda la necesidad de estudiar en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) nuevos modos de elaboración fílmica que transcienden del *clasicismo hollywoodense*. Las páginas que leerá a continuación se constituyen de cuatro partes (Par-tes). Primero (Par-te I), una introducción a los conceptos cinematográficos y contexto en el cual el autor se refiere a un *canon fílmico hegemónico hollywoodense*. Segundo (Par-te II), la sustracción del canon hollywoodense, desde su narratología y estilística, en las películas *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955), *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), *El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960), su vez, demostrando su hegemonía de representación fílmica. Yuxtapuesto a este punto, en la tercera parte (Par-te III), desentrañaremos la estructura del relato y la estética de *Vivre sa vie*, rescatando sus elementos narrativos y estilísticos, comprendidos en el *teatro épico* y la *narrativa paramétrica*. Liado a cada una los anteriores capítulos, en la cuarta parte (Par-te I(UVE)), usted podrá encontrar las reflexiones sobre la investigación propuestas con el autor. Desde esta construcción metodológica, encaminaremos los esfuerzos de la obra para contrastar estas perspectivas cinematográficas. Cumpliendo con su razón de ser: ofrecer un nuevo sustento teórico y práctico para aquellos estudiantes que recién se forman en la disciplina de las Comunicaciones, ampliando su visión sobre los argumentos y las formas estructurales de composición del relato fílmico.

Palabras clave: Lenguaje cinematográfico, canon fílmico hegemónico hollywoodense, Vivre sa vie, teatro épico, narrativa paramétrica.

Par-te I

Introducción

Al surgir el cine, nació una nueva representación para ilustrar realidades o contextos, o lo que sería lo mismo: contar historias a través de lo sonoro y lo visual. Por tanto, una manera de ver el mundo. Con el tiempo, numerosos autores se dieron a la tarea de crear un código para narrar en la *cámara oscura*, véanse los esfuerzos de los hermanos Lumière y de Méliès, en Francia; y la empresa de Edison o Griffith, en Estados Unidos. El código tenía un nombre, se llamaba: *lenguaje cinematográfico*. Fue en Estados Unidos, después de 1910, cuando los *Studios Hollywood* se valieron de ese *lenguaje cinematográfico* para narrar a través del cine, lo cual sería relacionado con un avance; empero, su hegemonía condicionó al hombre a ver solo una realidad, la de *Hollywood*, la estadounidense.

A medida que pasaron los años, este sistema de relatar historias -acuñado como *clasicismo hollywoodense* (Sorini, 1996), al cual se han referido autoridades en el análisis fílmico como Noël Burch, André Bazin, Pierre Sorini- caló intensamente en la sociedad y este naciente método estadounidense se volvió un canon para los cineastas. Por esto, a finales de los años 50, en Europa, surgieron movimientos de vanguardia en la escena del cine con una profunda contraposición a ese patrón imperante de representar cinematográficamente contextos y condiciones. Uno de ellos fue la *Nouvelle Vague*, de Francia, con un director/crítico como Jean-Luc Godard, tomando un papel importante al

proponer un nuevo tratamiento al *lenguaje cinematográfico* y lograr una ruptura con el *clasicismo hollywoodense*.

Por tanto, este trabajo encuentra apogeo en la transgresión presente en la película *Vivre sa vie*, de Jean-Luc Godard; frente al *canon fílmico hegemónico hollywoodense*. Como afirma Javier Ocaña es "un cine radicalmente opuesto a lo acostumbrado (...) Godard huye de la narración lineal y de los planteamientos expositivos habituales." (Ocaña, 2006, pág. 1). *Vivre sa vie* es una película que rompe con aquellas directrices con las que nos hemos acostumbrado, o, mejor a las que nos han acostumbrado: ver películas de *Hollywood*.

Al reconocer que la gran mayoría de la industria cinematográfica que consumimos y producimos surge de los *Studios Hollywood*, radica de suma importancia, al momento de construir una película, el conocimiento holístico de los cineastas para lograr tener suficientes opciones para decidir cómo narrar con el *lenguaje cinematográfico*, teniendo infinidad elecciones para representar un argumento o discurso. Cosa que, evidentemente, se ve restringida si el único conocimiento en el área es aquel que proviene desde la misma productora que llena nuestras salas de cine: *Hollywood*. En tanto se refiere a nuestro contexto, Medellín, cobra gran prevalencia generar investigaciones sobre el ámbito cinematográfico, para hacer teoría y generar práctica, ya que actualmente, como evidencia el portal digital de El Tiempo “Desde hace un par de años, la industria fílmica de Medellín ha vivido una aceleración sin precedentes en la historia” (TIEMPO, 2016, pág. 1). El crecimiento de la región en el campo cinematográfico requiere aportes al conocimiento en la temática, elementos que nutran y enriquezcan los

saberes sobre las diversas maneras de relatar una historia cinematográfica. De allí surge la necesidad de investigar sobre los *"Modos de Representación Institucional"* (M.R.I.) (Burch, El tragaluz del infinito, 1987) y sobre un director que logra irrumpirlos: Jean-Luc Godard, cuyas expresiones cinematográficas pueden ampliar las visiones sobre el cine y ofrecer a los cineastas más recursos estéticos y narrativos para contar una historia. Por tal, para ampliar los conocimientos sobre el cine en Medellín, emana la incógnita, a partir de la construcción del *canon fílmico hollywoodense* presente en *Sólo el cielo lo sabe, Con faldas y a lo loco, El apartamento, ¿*cuáles elementos estéticos y narrativos en *Vivre sa vie* transgrede y aportan a los cánones del *cine clásico de Hollywood como* propuesta hacia una nueva visión de la cinematografía? Ergo, como objetivo principal, para la resolución de tal incógnita, se plantea *contrastar las características del lenguaje cinematográfico entre Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) *y; Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955)*, Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959)*, El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960); películas del *canon fílmico hegemónico hollywoodense*.

Para la elección de estas películas, se tuvo en cuenta: *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), como un referente dentro de la filmografía de Jean-Luc Godard, por ser una película en la que yacen elementos que irrumpen en ese *canon fílmico* y, al igual, propone un nuevo tratamiento al representar en el cine. También, se tuvo en cuenta para la selección de esta película el periodo histórico de Godard, que, en ese momento hacía parte de la *Nouvelle Vague*, etapa donde es más plausible hacer un análisis fílmico de la película, debido a que sus posteriores épocas rompen por completo con el *canon fílmico hollywoodense* y desarrollan un contenido más experimental, difícil de categorizar

con un método de análisis. De esta manera, se utiliza este film para evidenciar a Godard como un transgresor de ese *canon fílmico hollywoodense* y como alguien que propone nuevas formas de tratamiento cinematográfico. Por contraposición a este punto de partida, se hizo la selección de tres películas reconocidas por representar el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*: *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955)*, Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959)*, El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960). ¿Por qué tres películas? Para evidenciar la presencia de un método de ejecución en los diferentes films, o lo que es lo mismo: una fórmula. Estas películas que, en principio, ejemplifican el *canon hollywoodense*, también son cercanas a la época en la que se realizó *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) y se le puede añadir que, los directores que hacen estas tres películas, Douglas Sirk y Billy Wilder, son reconocidos cineastas que encarnan el canon de *Hollywood*. Para el desarrollo de esta investigación se realizará un análisis comparativo usando el método del análisis fílmico (Jacques Aumont & Marie, 1990) conocido como *découpage*, a cada película anteriormente mencionada, tipificando las características tanto del *canon hollywoodense*; como el de Jean-Luc Godard, para así, contrastar ambas corrientes con sus estilos cinematográficos. Posteriormente, llegando a resaltar aquellas transgresiones que hizo Jean-Luc Godard en el lenguaje cinematográfico. Todo lo anterior con el fin de realizar un aporte al estudio del cine ampliando la teoría del conocimiento cinematográfico y difundiéndolo en medios académicos y especializados.

Planteamiento del problema

El cine es, en parte, una creación artística, propuesta desde Méliès; empero, también se encuentra orientado a retribuir económicamente a sus realizadores, desde la vista de Edison. Por tal motivo ha vadeado un proceso natural dentro de la concepción de “progreso” que surgió desde la *Revolución Industrial*: la creación masiva de películas, surtida desde el “monstruo” de las producciones fílmicas: *Hollywood*. El cine, como la gran mayoría de los productos en la *Revolución Industrial*, necesita una producción en cadena, masificada (Burch, El tragaluz del infinito, 1987). Por tanto, fue necesario crear un molde, formato o una fórmula de producción. A este método se le ha llamado *clasicismo hollywoodense* (Sorini, 1996).

En la actualidad, la transcendencia de *Hollywood* para los cineastas, es evidente pues “hacia 1990, Estados Unidos suministraba alrededor del 80% de la producción cinematográfica mundial” (Olson, 1999, pág. 60), así que negar la influencia de *Hollywood*, y, por tanto, de la masificación y de una línea de producción referente a la industria del cine en nuestra sociedad, sería intentar contradecir lo evidente. Como han tratado esta problemática varios autores entre los que destacan: Noël Burch, André Bazin, Pierre Sorini, que, han ahondado en este tema “se ha consolidado como hegemónico y es en consecuencia el que más ha calado en el imaginario colectivo global, estableciendo los cánones del lenguaje audiovisual, la estética visual y acaparando las carteleras alrededor del globo” (Olaskoaga, 2015, pág. 8). Por esto, al hablar de un *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, se suscita la palabra *“hegemónico”* para designar a

todo aquello que se ha establecido como institucional, en este caso, la cinematografía. Para sustentar este término me remito a Gramsci, quien en *Los cuadernos de la cárcel* (Gramsci, 1986), se refiere a lo hegemónico como todos aquellos asuntos que, no son solo direccionamientos políticos hacia una masa, sino que, incurren, a la vez, en elementos de direccionamiento cultural, humano, ideológico y moral a un cúmulo de personas. O, en este caso, se refiere a los cánones establecidos del lenguaje cinematográfico. Podemos, entonces, tomar un concepto de Noël Burch expuesto en *"Modos de Representación del Cine Clásico"*, un "modelo clásico (…) para desinformar y adormecer a las masas populares" (Burch, Praxis del cine, 1979, pág. 150), esta noción, se refiere así, a la manera en la que importantes cineastas hollywoodenses de los primeros veinte años del Siglo pasado, llegaron a exponer métodos de codificación a sus *films*, concretando un nuevo lenguaje: el *lenguaje cinematográfico hollywoodense*, o más importante, un método, una fórmula (Burch, Praxis del cine, 1979). Lenguaje que, a su vez, sirvió para adoctrinar y hacer una industria del espectáculo; transmitiendo entonces una perspectiva de la realidad al mundo: la estadounidense.

Olaskoaga, sobre las *películas hollywoodenses* afirma que "Sólo en el 2013, las producciones de Hollywood supusieron un 70% del mercado europeo." (Olaskoaga, 2015, pág. 4). Es cierto, hay una concentración de la creación y el consumo del cine en las manos de *Hollywood*. Pero, ¿acaso no surgieron movimientos en contraposición a estos *"modos de representación del cine clásico"*? Sí, existieron. Fueron aquellas vanguardias dentro del cine que intentaron irrumpir en esta "fórmula", por así llamarlo. Entre ellas podemos encontrar el *neorrealismo italiano*, *Dogma 95*, la *Nueva Ola*

Checoslovaca, o, más trascendente para esta investigación, la *Nouvelle Vague*, y en particular, uno de sus exponentes: Jean- Luc Godard, quien ha ejercido y ejerce de contrapeso, además de ser precursor de muchas manifestaciones transgresoras ante la *máquina de producción fílmica: Hollywood*. Por esto brota, ante la hegemonía, un contrapeso que se ve reflejado en Jean-Luc Godard, que desde su experiencia como director/crítico de cine amplía los paradigmas sobre las diferentes formas de representar en la *cámara oscura*, por lo que es un artista que mostró un nuevo camino en la historia del cine al ser un transgresor del *canon fílmico hegemónico hollywoodense*. Por consiguiente, abriendo el horizonte a nuevas opciones que los cineastas pueden usar para contar y comunicar todo aquello que deseen a través del lenguaje cinematográfico, sin necesidad de ceñirse a las normas imperantes de *Hollywood*.

Justificación

El propósito de investigar a Jean-Luc Godard como un cineasta transgresor del *canon fílmico hegemónico hollywoodense* desde el estudio de su largometraje *Vivre sa vie (1962)*, tiene una repercusión teórica y práctica importante para nuestro entorno y para la temática a la que concierne: el cine. En primer término, como motivación individual, existe una satisfacción al momento de analizar tanto la obra de Jean-Luc Godard, como los elementos que este director propone en sus películas. Además, su relevancia justamente recae, en aquello que expresa con sus films: una reflexión frente a la *hegemonía hollywoodense*, que, no solo hace dentro de la narrativa de las historias que cuenta; sino, desde sus elementos estéticos y el uso del lenguaje cinematográfico para pronunciar su contraposición a dicha hegemonía. En tanto, la investigación es importante socialmente, pues hay razones para fortalecer el cine en Colombia y en Medellín, como argumenta la Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín, en el video *Razones para invertir en Medellín* “La ciudad apuesta por constituirse como polo de desarrollo de la industria cinematográfica del país” Youtube. (ACI, 2017). Esta investigación ampliará y fortalecerá, desde la academia o las facultades de comunicaciones del Valle de Aburrá los conocimientos y las diversas formas de representar historias a través del lenguaje cinematográfico, lo cual formará cineastas con una opción más en el abanico de ideas al momento de contar una trama, formando públicos, abriendo así el espectro, tanto a los creadores cinematográficos y a los

espectadores para hacer y consumir películas que se desliguen de la hegemonía en la que *Hollywood* preestablece sus historias (Sorini, 1996).

Esta investigación podrá tener lugar en la teoría a través de la difusión en el *Encuentro de Investigadores de Cine* que ha contado con el apoyo de diversas instituciones académicas como la Universidad de Antioquia, Universidad Pontificia Bolivariana, Universidad Nacional de Colombia y con el soporte del sector público como el MinCultura y la Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali. Por la parte práctica, impulsará a los directores de cine a valorar otras opciones para representar sus historias, fomentando así nuevas maneras de pensar, crear y consumir el cine en la ciudad: formando públicos, de allí su fin teórico y práctico. Entonces, es así como se considera prevalente e importante en la región el desarrollo cinematográfico, porque es en estos momentos en los que el cine se está convirtiendo en un sector importante de la economía de Medellín, considerado dentro del clúster de Tecnología, Información y Comunicación, donde se promueven servicios afines, como lo es el cine (Cluster Tecnología, s.f.).

Pregunta de Investigación

A partir de la construcción del *canon fílmico hollywoodense* presente en *Sólo el cielo lo sabe, Con faldas y a lo loco, El apartamento.* ¿Cuáles elementos estéticos y narrativos en *Vivre sa vie* transgreden y aportan a los cánones del *cine clásico de Hollywood como* propuesta hacia una nueva visión de la cinematografía?

Objetivos

Objetivo general

Contrastar las características estéticas y narrativas identificadas en *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard y el *canon fílmico hollywoodense*, con el fin de ilustrar las formas transgresoras y los aportes realizados al cine de Jean-Luc Godard.

Objetivos específicos

Identificar las características del *canon fílmico hollywoodense*, ejemplificado con las películas *Sólo el cielo lo sabe, Con faldas y a lo loco, El apartamento*.

Aplicar los conceptos de estética y narrativa cinematográfica en el análisis de la película *Vivre sa vie*.

Analizar las implicaciones que tiene esta transgresión en el cine de Jean- Luc Godard.

Marco teórico

Jean-Luc Godard, L'enfant terrible: el esbozo y un retazo

> “Una película debe tener presentación, nudo y desenlace, claro…pero no necesariamente en ese orden” (Godard J.-L. , 1998)

Jean-Luc Godard, *L'enfant terrible*, un hombre incómodo que destruye, crea y transforma a lo largo de su obra, que llega a ser una profunda alegoría reflexiva sobre el sentido de la vida en un mundo postmodernista, caótico y nihilista. Los conflictos que envuelven a sus personajes no son más que el mero reflejo de una sociedad que, después de una guerra apocalíptica, cuestionaba los alcances de su propia naturaleza humana. Es por esto que sus mujeres seductoras, sus diálogos poéticos y los desdichados desenlaces de sus relatos, hacen de su obra una combinación realista, burlesca y trágica, que pocas veces deja espectadores indiferentes.

¿Cómo descifrar el código que un hombre tan incomprendido como Godard imprime en sus películas? Un amante caprichoso del amor trágico, que ha forjado, como pocos personajes en este orbe repleto de imágenes e imaginarios, un hito cinematográfico: logró desafiar e irrumpir las estructuras narrativas del cine ya existente, transcendiendo del *clasicismo hollywoodense*; recubriendo esas cintas de 16 mm con mundos semióticos e intertextuales.

Siendo un hijo de la guerra y ostentando un sentir existencialista, Godard traduce lingüísticamente esa aflicción en sus films: con unas líneas que van y vienen, que se quedan en la mente de sus encantadoras actrices, y ellas con maestría, saben generar los sentimientos que Godard quiere transmitir a sus espectadores. Diálogos en función poética, que rozan con lo lírico e idílico -como es idílico el amor que expresan sus historias-. Así, casi que diciéndole al lenguaje tradicional: *"Adieu au langage"* -como su película del 2014-, embelesa las palabras y logra convertir el lenguaje burdo en arte; como lo podemos apreciar en *Une femme c'est une femme* (Godard J.-L. , Une femme est une femme, 1961) o en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962). Con diálogos improvisados por sus actores, o recién salidos de la imaginación de Godard; sus frases cautivan y enervan los sentidos. En sus conversaciones, además, es importante resaltar a sus actores recitando oraciones mencionadas ya hace mucho tiempo atrás; podría decirse que sus actores "copulan con los muertos"-en palabras de algún intelectual que no recuerdo su nombre- al revivir frases de filósofos como Kant y Homero; porque con películas como *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) y *Le mépris* (Godard J.-L. , Le mépris, 1963), se podría hacer un texto antológico de poética o filosofía. De esta manera, sus personajes intentan sobrevivir en una búsqueda incansable por intentar comprenderse a través del lenguaje, por entenderse y entender un mundo que, como ellos, quizás no se entiende.

Con las notas melancólicas de un violín, que se mueven entre lo agudo y lo grave, y con los armónicos y melódicos producidos por un piano de cola; Godard narra musicalmente sus films, haciendo uso del *leit motiv*: empleando canciones impactantes

y únicas en los momentos trascendentales del largometraje; de esta manera, logra empatizar al público con la película. Esta sintonía entre el espectador y la producción se puede dar en diversas obras suyas, como son: *Vivre sa vié* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)*, Le mépris* (Godard J.-L. , Le mépris, 1963), *Une femme c'est une femm* (Godard J.-L. , Une femme est une femme, 1961), *À bout de souffle* (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960)…, etcétera. Además, la combinación de sonidos, que quizá podría considerarse como "ruido", para Godard no lo es tanto; este "ruido" hace parte del entorno natural donde se sitúa el personaje, en la calle, o en un tumulto de gente donde apenas se puede escuchar la voz del actor. Y siendo Godard un hombre tan naturalista, esto no representa un inconveniente para él; esto se puede comprender en su película *À bout de souffle* (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960).

Godard, el que siempre trasciende lo preestablecido, renovó a principios de la segunda mitad del siglo pasado la manera de narrar cinematográficamente, haciendo diferente todo aquello que ya se había hecho antes; pero, eso sí, creando con un sentido, porque cualquiera puede romper las reglas; pero hay que saber cómo romperlas. Es cierto, como dice en el libro de su amigo, François Truffaut, El cine según Hitchcock: Todo lo que se dice en lugar de ser mostrado, se pierde para el público (Truffant, 1974). Así, Godard cumple con estas palabras, justamente, evitando una película cargada de textos, y todo lo que él representa son imágenes que tienen un alto grado de significancia. Porque con sus personajes; que, generalmente eran su grupo cerrado de actores: Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot, Jean-Pierre Léaud y Jean Seberg; tenían más expresión corporal que diálogos. No había necesidad de hablar demasiado, con la

imagen que nos presenta Godard de ellos basta; nos recita la historia con el encuadre; o con el color, para ejemplificar un estado de ánimo (*Le Mépris* (Godard J.-L. , Le mépris, 1963)); el manejo de las luces que vislumbran el contraste de sus personajes y lo endeble de su relación, o, por el contrario, el amor desbordado de su relación (*À bout de souffle* (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960)). Los fotogramas expresan todo lo que tiene significado y aportan al film; dándonos indicios de todo lo que podía acontecer posteriormente (*Une femme c'est une femme* (Godard J.-L. , Une femme est une femme, 1961)).

Con Europa recién salida de la guerra y buscando una manera de salir de la crisis, Godard, al no disponer de equipos, se lanzaba a las calles de Francia con una cámara ligera Kodak, cargada al hombro, o usando una silla de ruedas como dolly, hacía sus movimientos de cámara; y, por lo general, si se rompía con el estado fijo de un plano estático, era para expresar algún sentimiento de su personaje (*Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)). Movimientos bruscos, algunos montajes improvisados hacían parte de todos aquellos elementos inventivos y significantes que desarrolló para compensar la ausencia de mecanismos para la producción.

Godard se hizo grande por tener elementos diferenciadores en sus películas que ningún otro director tenía: usaba referencias cinematográficas de otros grandes films, referencias de sí mismo en sus películas, y menciones artísticas, musicales, literarias o filosóficas: un mundo de intertextualidad. Citas, citas, citas por doquier. Siendo así, un hombre que comulgó diferentes artes en un solo fin: el film.

Llegó este romántico, entonces, a narrar historias de amor que se rebelan contra esos relatos arquetípicos de “finales felices”, y se dedicó a narrar situaciones como: un hombre tomando un café y fumando un cigarro en una cafetería lúgubre, mientras observaba a una mujer hermosa de cabello corto y medias negras, ellos hablan y en el transcurso de la película se enamoran… y, trágicamente muerte de uno de los dos. Ese es Godard, un idealista del amor que narra las historias que él quiere, como él quiere y, sobre todo con el final que él quiere.

Jean-Luc Godard: lo biográfico y lo filmográfico

Es un director de cine francés nacido el 3 de diciembre de 1930. Conoció el cine en su etapa de universitario al estudiar Etnografía en *La Sorbona*. Durante este tiempo estuvo publicando críticas de cine en revistas como *Bulletin du Cine-Club*, *Gazzetta du cinema*, y la más emblemática de estas, en la que comenzó a escribir su nombre en los cuadernos históricos del cine, en la revista *Cahiers du cinema*, donde conoció a cinéfilos que luego se convirtieron, junto con él, en el movimiento de vanguardia, la *Nouvelle Vague* (Baecque, 2004).

> Godard, etnógrafo introvertido, que estructura el menor gesto o mirada de los otros sin que se pueda saber a cambio lo que él piensa, enmascarado como siempre tras espesas gafas oscuras, es un personaje

> inquietante precisamente por manifestar una indiferencia total al tiempo que es el ser más sensible (Baecque, 2004, pág. 79).

Justo allí, en *Cahiers du cinema*, enmarcado en el periodo de posguerra francés, nació la *Nouvelle Vague*, de la cual hacían parte el mismo Godard y otros críticos de la revista que eran cinéfilos y ahora eran cineastas como: François Truffaut, Alain Resnais, Éric Rohmer, Claude Chabrol. Apareció esta *nueva ola*, concebida como un "contrapeso antiamericano" (David Bordwell, 1997) y tara de la "manifestación cinematográfica del clasicismo hollywoodense" (Baecque, 2004, pág. 22). Estos autores renovaron en gran medida el cine y por eso su importancia histórica.

Su contexto: un cine de posguerra que contaba con poco presupuesto. Producciones de bajo costo, métodos inventivos y creativos al usar los pocos recursos de los que disponían: recurrir a los actores naturales, la improvisación de escenarios y de diálogos, romper la cuarta pared, la teatralidad del cine, su reivindicación al cine de autor, el valor que le dieron al montaje y su gran bagaje cultural son de los elementos más valorados a menudo de este movimiento. Entre las películas más importantes de este periodo podemos encontrar: *À bout de souffle*, (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960); *Une femme est une femme*, (Godard J.-L. , Une femme est une femme, 1961); *Vivre sa vie*, (1962); *Le mépris*, (Godard J.-L. , Le mépris, 1963); *Bande à part* (Godard J.-L. , Bande à part, 1964), (1964) *Alphaville*, (Godard J.-L. , Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965).

> La Nouvelle Vague se convirtió en una atrevida agrupación de jóvenes críticos de cine/directores que inventaron un nuevo estilo que marcó pauta en todos los libros de cinematografía, un movimiento en contra de lo convencional (Churion, 2005, pág. 13).

Prontamente, a finales de los años 60, Godard comienza a transgredir la *cámara oscura*, reformula sus ideales: fortalece y "radicaliza" su posición política. Emprende un período de su carrera al cual le podría llamar el *"Godard Maoísta"*, el cual surge desde su participación activa en las marchas de *Mayo del 68*, donde, a partir de este momento, Godard no solo politiza el fondo de sus films, sino también transforma la forma de ellos: cambia su narrativa, cambia su estética. Así, se aleja cada vez más de ese *canon fílmico hegemónico hollywoodense* y comienza una faceta más ensayística en lo que se refiere a sus reflexiones sobre: las clases sociales, la política, el papel del obrero, las guerras colaterales de la *Guerra Fría* (*Guerra de Argelia*) (Bibián, 2006). Entre sus películas más importantes de esta época se pueden destacar: *Masculin, féminin*, (Godard J.-L. , Masculin, féminin , 1966); *La Chinoise*, (Godard J.-L. , La Chinoise, 1967); *Week- end*, (Godard J.-L. , Week-end, 1967); *Tout va bien*, (Godard J.-L. , Tout va bien, 1972).

> Su rechazo explícito de todo referente mítico, su refugio en un lenguaje que cierra las puertas a toda manipulación de imágenes impuesta por el poder supone una reacción radical a su propio pasado estético (Baecque, 2004, pág. 88).

La etapa que ha transcurrido desde 1985 hasta la fecha, se nota el desarrollo hacia un Godard reflexivo frente a la historia cinematográfica, la cultural, la poética y la política. Un estilo experimental que, a esta altura de su vida solo él puede comprender aquellas ideas abstractas que quiere perpetuar en sus films. Parafraseando a Jean Mitry en *Estética y Psicología del cine*: el arte es un símbolo, pero a la vez un sentimiento, es aquello que no se puede expresar con el lenguaje. Podría decirse que su estilo de hacer cine actual son metáforas que plantea solo para él y aquel que acepte el desafío de comprenderlas, porque solo de esa manera puede expresar aquello que de desea y que, con formatos más tradicionales no es capaz de pronunciar aquello que siente. Cabe destacar que durante este periodo se alejó completamente del *canon hollywoodense*, ya que cada película nueva del franco-suizo tiende a desligarse y ser radicalmente diferente a las anteriores. Al igual que esto, otra ruptura con *Hollywood* se dio en 2010, cuando ganó el *Premio Óscar* a la *Trayectoria Profesional*, al cual, por su puesto, Godard no asistió. Entre las películas que más se destacan de este momento de su trayectoria podemos encontrar: *Histoire(s) du cinema*, (Godard J.-L. , Histoire(s) du cinéma, 1998); *Éloge de l'amour*, (Godard J.-L. , Éloge de l'amour, 2001)*; Notre musique*, (Godard J.-L. , Notre musique, 2004);*Film socialisme*, (Godard J.-L. , Film socialisme, 2010); *Adieu au language*, (Godard J.-L. , Adieu au language, 2014).

> Es una película difícil, aunque todas las películas de Godard lo son cuando se las ve por primera vez (…) La he visto tres veces, e incluso después de la tercera no estoy seguro de haberla asimilado todo. Pero ya

> ocurrirá (Bergala, 2014, pág. 1) Alain Bergala crítico de cine, director, escritor de cine sobre *Adieu au language*.
>
> Se trata de la mejor película con la que se había topado en 2014 y la mejor obra en 3D que jamás haya visto, (Bordwell, Jean-Luc Godard, el último maestro de la Nueva Ola Francesa, 2014, pág. 1) David Bordwell crítico e historiador del cine sobre *Adieu au language*.

Canon fílmico hegemónico hollywoodense: el concepto, la fórmula y su forma fílmica

Hacen referencia al término “canon” aquellos procesos de producción en masa que surgieron a través de la creación de un *lenguaje cinematográfico clásico hollywoodense* o una *estructura narrativa clásica*, “acorde a una norma” desde el año 1915, el cual crea una historia estandarizada cerrada que busca el entretenimiento del espectador (David Bordwell, 1997). Al mismo tiempo, se refiere a los *Modos de Representación del cine Clásico* (M.R.C.), o, *Modos de Representación Institucional* (M.R.I.), estos M.R.I. se consideran un avance dentro de la creación de un lenguaje cinematográfico al remplazar *los Medio Representación de Primitivos* (M.P.R.) (Burch, El tragaluz del infinito, 1987).

> Puede que las convenciones empleadas para describir el espacio o la psicología de los personajes, así como sus motivaciones fueran solo en principio eso, simples convenciones, pero lo cierto es que luego dejaron de

> serlo puesto que es público las aceptó como normas (Bordwell, La narración canónica, 1996, pág. 158).

La razón de esta *narrativa clásica* fue codificar prácticas aceptadas por el público. Pero, ¿qué es lo que hace *canónico al cine hollywoodense*? Precisamente, lo hace canónico, que sea fiel a los elementos novelísticos o teatrales tradicionales a estos dos formatos. La *narrativa clásica* se fundamenta entonces en un principio: el *espectador se encuentra entretenido*, pero gracias al uso de los recursos técnicos y a *la narrativa canónica*, se encuentra sujeto a una predisposición de intuir qué es lo que pasará en el siguiente plano (Bordwell, La narración canónica, 1996). Siendo esta una forma pragmática de solucionar problemas para representar la historia al utilizar métodos sistemáticos y escenarios poco verosímiles (David Bordwell, 1997), a través de diferentes elementos que han diseñado como puede ser el uso de: la *proporción áurea*, *travellings*, *panorámicas*, *escala de planos*, *disolvencias*, *desenfoques*, entre otros. Esto implica una estandarización de la industria cinematográfica dedicada a la producción masiva y técnica de películas “en su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de información de las historias por medio del argumento” (David Bordwell, 1997).

Para ejemplificar el modelo tradicional del clasicismo hollywoodense podemos partir de sus bases, la narrativa aristotélica: inicio, nudo, desenlace. Fácil. Conocida desde la educación básica. Veamos ahora la narrativa clásica en práctica, aplicada a una obra del conocimiento popular, Caperucita Roja, de Charles Perrault (Perrault, 2009). Al

inicio de la historia el autor nos plantea que Caperucita tiene una “misión”, la cual debe cumplir en un tiempo determinado: entregar a su abuela la canasta de víveres que su madre le envía. Para poder llegar allí, debe pasar obstáculos, el camino a la casa de su abuela, que le da un desarrollo a la historia. Por último, se encuentra con un desenlace inesperado, el cual es que el lobo está disfrazado de su abuela, evento que le da una resolución a la historia. Es así que, en esta historia del común, radica la narrativa clásica, aplicada con un inicio, nudo o desenlace.

Para explicar la narrativa clásica, en un lenguaje más cercano a los autores abordados, desde la perspectiva del cine clásico americano y los M.R.I., David Bordwell y Noël Burch, se podría predisponer un escenario más o menos así: existe un personaje que tiene unas metas –este hace las veces de héroe o “bueno”-, posee unas cualidades que lo vuelven único y unos fuertes valores o motivaciones universales que lo mueven para cumplir sus metas; pero, a su vez, este coexiste en un mundo con otro personaje que tiene una motivación completamente diferente a la suya –generalmente este es concebido como villano o “malo”-. Se genera una contraposición de intereses y de poderes. Hasta allí tenemos un inicio. El nudo surge cuando estas dos fuerzas emplean sus armas, aptitudes o potenciales para intentar llegar a su objetivo, lo que, obviamente hará confrontar a ambos personajes. A esto se le llama clímax, o el punto más álgido de la historia donde la carga dramática crece. Toda lo anterior para culminar con el desenlace de la historia que puede ser más o menos predecible: el personaje principal sale victorioso o sale vencido de la disputa (Bordwell, La narración canónica, 1996).

Glosario en la cámara oscura

El mundo del cine tiene una composición terminológica amplia dentro del quehacer de la cinematografía. Intrínsecamente, en la investigación se usarán varios términos propios del lenguaje cinematográfico, algunos de los que están presentes son:

Plano: serie de fotografías instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objetivo desde un mismo ángulo estático o con cámara en movimiento **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 1. El plano.

Ilustración 2. El plano.

Ilustración 3. El plano.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Plano general largo: es un plano que abarca un conjunto muy alejado que se encuentra al frente de la cámara **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 4. Plano general largo.

Fuente: (Godard J.-L. , Week-end, 1967)

Plano general corto: comprende un conjunto más cercano que el general largo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 5. Plano general corto.

Fuente: (Godard J.-L. , Le mépris, 1963)

Plano general: de igual naturaleza que el precedente, pero cuyo espacio está limitado por el decorado **(Mitry, 2002).**

Ilustración 6. Plano general.

Fuente : (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960)

Conjunto cercano: semejante al precedente, aunque en un campo más restringido, siendo los personajes menos numerosos y estando más cercanos a la cámara **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 7. Conjunto cercano.

Fuente: (Godard J.-L. , Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)

Plano medio: que enfoca a uno o muchos personajes vistos de la cabeza a los pies al límite del encuadre **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 8. Plano medio.

Fuente: (Godard J.-L. , Bande à part, 1964)

Plano semi-medio: encuadra a los personajes a la altura de las **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 9. Plano semi-medio

Fuente: (Godard J.-L. , Adieu au langage, 2014)

Plano americano: encuadra a nivel entre la cintura y las rodillas (Mitry, 2002).

Ilustración 10. Plano americano.

Fuente: (Godard J.-L. , Le mépris, 1963)

Primer plano: encuadra a los personajes a nivel del busto **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 11. Primer plano.

Fuente: (Godard J.-L. , Une femme est une femme, 1961)

Gran primer plano: encuadra el rostro desde la altura de los hombros **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 12. Gran primer plano.

Fuente: (Godard J.-L. , Masculin, féminin , 1966)

Primerísimo primer plano: que encuadra solamente una parte del rostro, desbordando el resto en fuera de campo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 13. Primerísimo primer plano.

Fuente: (Godard J.-L. , Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)

Número áureo: composición de un encuadre, basado la geometría de las obras del renacimiento buscando una armonía orgánica **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 14. Número áureo.

Fuente (Godard J.-L. , Adieu au language, 2014)

Campo: todo aquello que entre en el marco de visión del objetivo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 15. Campo.

Fuente: (Godard J.-L. , Film socialisme, 2010)

Fuera de campo: aquello que está fuera del marco de visión del objetivo, pero da la impresión que se expande el campo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 16. Fuera de campo.

Fuente: (Godard J.-L. , Éloge de l'amour, 2001)

Grúa americana: inmenso brazo telescópico de cuatro a diez metros de largo que gira tanto vertical como horizontal alrededor de un eje **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 17. Grúa americana.

Ilustración 18. Grúa americana.

Ilustración 20. Grúa americana.

Ilustración 19. Grúa americana.

Fuente: (Godard J.-L. , Tout va bien, 1972)

Panorámica: identificado con la visión del hombre inmóvil que gira la cabeza de izquierda a derecha y que alzase o bajase la mirada. La cámara permanece fija y gira sobre su eje **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 21. Panorámica.

Ilustración 22. Panorámica.

Ilustración 23. Panorámica.

Ilustración 24. Panorámica.

Ilustración 25. Panorámica.

Fuente: (Godard J.-L. , Week-end, 1967)

Ángulo: ángulo bajo el cual la escena puede ser vista **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 26. Ángulo.

Fuente: (Godard J.-L. , Masculin, féminin , 1966)

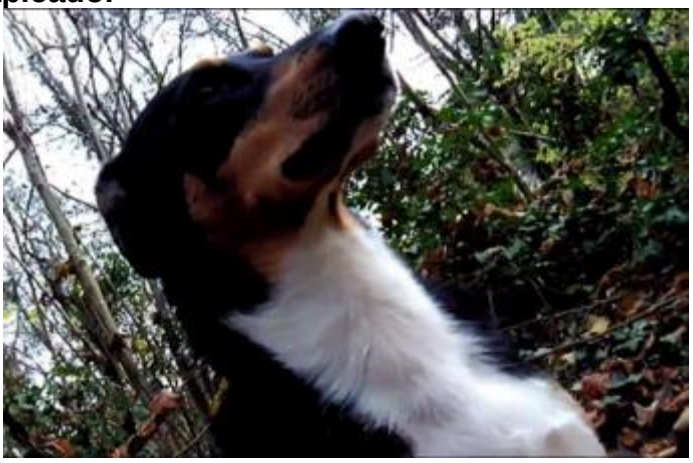
Picado: toma desde lo alto hacia abajo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 27. Picado.

Fuente: (Godard J.-L. , Adieu au langage, 2014)

Contrapicado: toma desde abajo que mira hacia arriba **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 28. Contrapicado.



Fuente: (Godard J.-L. , Adieu au langage, 2014)

Travelling: una toma que registra en movimiento. La cámara permanece fija y se desplaza por un móvil sobre el que está ubicada, registrando aquello que está dentro de su campo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 29. Travelling.

Ilustración 30. Travelling.

Ilustración 31 Travelling.

Ilustración 32 Travelling.

Ilustración 33 Travelling.

Ilustración 34 Travelling.

Ilustración 35. Travelling.

Fuente: (Godard J.-L. , Tout va bien, 1972)

Dollie: pequeña grúa americana **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 36. Dollie.

Fuente: (Godard J.-L. , Le mépris, 1963)

Campo y contracampo: relación paralela entre un plano y otro plano de 180° de distancia entre ellos, elemento que señala un brinco en la imagen **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 37. Campo y contracampo.

Ilustración 38. Campo y contracampo.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Plano secuencia: la cámara está en perpetuo movimiento, lo que hace que el montaje no intervenga en esta toma **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 39. Plano secuencia.

Ilustración 40. Plano secuencia.

Ilustración 41. Plano secuencia.

Ilustración 42. Plano secuencia.

Ilustración 43. Plano secuencia.

Ilustración 44. Plano secuencia.

Ilustración 45. Plano secuencia.

Ilustración 46. Plano secuencia.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Fundido en negro: en el montaje, señala el tiempo largo que separa una secuencia de otra **(Mitry, 2002)**

Ilustración 47. Fundido en negro.

Fuente: Vivre sa vie(1962)

Fundido encadenado: enlaza las unidades y las primeras imágenes de dos secuencias sucesivas **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 48. Fundido encadenado.

Fuente (Godard J.-L. , Éloge de l'amour, 2001)

Continuidad: ligar los planos y las secuencias manteniendo una cohesión de los movimientos **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 49. Continuidad.

Ilustración 50. Continuidad.

Ilustración 51. Continuidad.

Ilustración 52. Continuidad.

Ilustración 53. Continuidad.

Ilustración 54. Continuidad.

Ilustración 55. Continuidad.

Ilustración 56. Continuidad.

Fuente: (Godard J.-L. , Bande à part, 1964)

Montaje: hacer entablar una relación entre los planos y secuencias, que actúen como las palabras en una frase: sujeto, verbo, adjetivo **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 57. Montaje.

Ilustración 58. Montaje.

Ilustración 59. Montaje.

Ilustración 60. Montaje.

Ilustración 611. Montaje.

Ilustración 622. Montaje.

Ilustración 633. Montaje.

Ilustración 644. Montaje.

Ilustración 65. Montaje.

Ilustración 66. Montaje.

Ilustración 67. Montaje.

Ilustración 68. Montaje.

Ilustración 69. Montaje.

Ilustración 70. Montaje.

Fuente: (Godard J.-L. , La Chinoise, 1967)

Diégesis: todo lo que pertenece en la inteligibilidad a la historia contada **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 71. Diégesis.

Fuente: (Godard J.-L. , Film socialisme, 2010)

Profundidad de campo: Contraposición de dos planos en el mismo plano cinematográfico **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 72. Profundidad de campo.

Fuente: (Godard J.-L. , Éloge de l'amour, 2001)

Música: sonido que se usa para emocionar o para tapar huecos, puede ser diegético o extradiegético aunque debe ser un elemento que signifique autónomamente, pero que se interrelación en la cadena imagen-texto-música, le corresponde compaginarse, dar un sentido particular y general **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 73. Música.

Ilustración 74. Música.

Fuente: (Godard J.-L. , Bande à part, 1964)

Color: sirve para cumplir dos funciones, ser lo más fiel a la realidad que se pueda; o, por el contrario, intentar suscitar desde la psicología una emoción **(Mitry, 2002)**.

Ilustración 75. Color.

Fuente: La Chinoise(1967)

Star-system: tiene como función la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, en especial del protagonista **(Bordwell, La narración canónica, 1996)**.

Ilustración 76. Star-system.

Fuente: Le mépris(1963)

Estado del arte

Jean-Luc Godard, autor que no puede faltar impreso en negro en cualquier libro de historia del cine. Es un hombre con más de 40 películas en su trayectoria, y sí, como es evidente se podía decir que, en correlación a su bagaje, es un mérito pasar todo este tiempo en la industria y seguir siendo vigente. Hoy nos encaminamos a hojear las páginas que se han escrito sobre el franco-suizo y su relación con el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, encarrilamos pues, este periplo en el que se plantea el aporte de investigaciones recientes a esta exploración que desarrollaremos aquí.

Dimos el cambio al nuevo al siglo, y se acercó con una mirada profunda a detallar a *"el Godard documentalista"*, esta investigación titulada *"Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas"* realizada por Domènec Font, quien plantea una perspectiva del cineasta francés como ensayista y, cuenta que, en el inicio de su carrera, ya tenía esa búsqueda ensayística intrínseca. Esta primera perspectiva, aporta a mi investigación porque expresa, justamente, la etapa actual de Godard, el ensayista; y en esto es en donde encuentro gran valor, al comenzar a distinguir aquellos aportes que Godard, con una propuesta transgresiva al *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, intenta narrar de cuantas maneras cree que sea necesarias para expresarse (Font, 2001).

Llegó el 2005 y, de nuevo, este gran Cineasta, se hizo presente dentro de las páginas de la investigación del cine. Esta vez, estuvo presente en la investigación que

es la más importante como referente para poder concretar este proyecto. Esta investigación se titula *“Análisis comparativo entre los estilos de dirección cinematográfica de la "Nouvelle Vague" y de Hollywood”* de Rodolfo Churión, esta se centra en el análisis y la comparación entre Jean-Luc Godard y Steven Spielberg, sustentándose en el análisis de los directores como los que eligen la manera o el tratamiento narrativo que se le debe hacer a una historia, llegando así a confrontar estos dos diferentes estilos y corrientes. ¿Por qué esta tesis es importante para la investigación? Porque se centra en mi objetivo de investigación: contrastar ambas corrientes. Por esto, esta referencia es la más importante, en el sentido en el que me puede guiar mi investigación (Churion, 2005).

Corría el 2006 y llegó la investigación que sustrae el mayor aporte de Godard al cine: la intertextualidad. “Godard todo el tiempo está citando”, he escuchado por ahí, con sus referencias literarias, cinematográficas, artísticas y de toda clase; este es el gran fundamento de su aporte al cine. La tesis que aportó desde este sentido al saber sobre Jean-Luc Godard se titula *Análisis intertextual del film "Vivir su vida"* de Javier Villar Bibián, quien trabaja el más grande aporte de Godard al cine. Por tal, analizar esta investigación será de gran importancia porque apoyará a mi proceso en la creación de un capítulo dedicado a los aportes que Godard ha hecho al cine, mientras que, al mismo tiempo, esta investigación también se vale de la misma película que planteo para mi trabajo, lo cual me permitiría ahondar más en esa obra fílmica (Bibián, 2006).

Por el momento, los hallazgos que he podido determinar se centran en, una investigación, que me guiará al tener elementos muy similares con mi trabajo (Churion, 2005). Mientras otras investigaciones - (Font, 2001) (Bibián, 2006)- han llegado a tratar

dos de los principales aportes de Jean-Luc Godard al cine. En este caso, encontramos el elemento que faltaba para vislumbrar más de las contribuciones de Godard al cine: *Escribir entre las imágenes*. Este elemento tiene un gran valor en el pensamiento *godardiano*, ya que esto durante todas sus películas siempre ha tenido la combinación perfecta entre la imagen y el texto para narrar nuevas ideas que por sí solo significan, pero que, al Godard unirlas, crean un nuevo mensaje. Esta investigación llamada *"Escribir entre/en/sobre las imágenes"* es importante desde el punto de vista de una nueva contribución de Godard al cine, y, además, dentro de esta publicación podemos encontrar un capítulo dedicado a *"Vivre sa vie"*, (1962), que es la que película que analizaré, por tal, ampliar los conocimientos sobre este film es muy valioso para la investigación final (Bouhaben, 2014).

Para referirme entonces a la existencia como tal del *canon fílmico hegemónico hollywoodense* puedo utilizar este artículo que expresa muy bien el concepto. "El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mimésis" publicado en este año, 2017. Este apartado confronta la existencia de un molde hollywoodense y su relación con el espectador que se encuentra tan inmerso en ese sistema cultural que ya ha calado en la vida diaria de la persona y el hecho de esto parece imperceptible o intrascendente ante los ojos de las personas; además plantea el por qué es canon y sus características. Su importancia radica en las bases que la autora me da para constuir mis argumentos (Benítez, 2017).

Metodología

Al ser una investigación sobre cine, busca, a través de una comparación, encontrar esos elementos narrativos y estéticos transgresores en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) de las películas del *canon hollywoodense*: *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955), *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), *El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960). Esto, sin omitir unas categorías de análisis que se fundamentan en el estudio de la estructura narrativa, definida por David Bordwell como una “cadena de acontecimientos con relación causa-efecto, que transcurre en el tiempo y el espacio” (David Bordwell, 1997), y, la construcción de la fotografía, aquello que da una forma y significado a la presentación de la historia. Por consiguiente, se infiere que, la mejor manera de abarcar esta obra es la investigación de corte cualitativa, que se fundamenta en la observación, la descripción y el análisis de los datos no cuantificables obtenidos.

Como primer paso dentro de la investigación, existió de manera inicial la necesidad de resaltar a Jean-Luc Godard como el director de contrapeso ideológico al modelo de representación *hollywoodense*. Y, para demostrar ese contrapeso se eligió su película *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962). Película que, en su momento ganó el *Festival de Venecia*: Premio Especial del Jurado, Premio de la crítica Pasinetti, galardones importantes dentro del mundo del cine.

Ilustración 77. Godard rompiendo el clásico "campo/ .

Ilustración 78. /contra campo" de conversación del cine estadounidense.

Fuente: (Godard J.-L. , Tout va bien, 1972)

> "Nana es una joven veinteañera de provincias que abandona a su marido y a su hijo para intentar iniciar una carrera como actriz en París. Sin dinero, para financiar su nueva vida comienza a trabajar en una tienda de discos en la que no gana mucho dinero. Al no poder pagar el alquiler, su casera la echa de casa, motivo por el que Nana decide ejercer la prostitución." (FILMAFFINITY, s.f.)

Vivre sa vie (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), una película que no ha sido explorada en toda su dimensión; debido a que otras obras fílmicas de Godard han sobresalido de esta. A la vez, esta decisión, no deviene de una elección al azar; converge en su elección diversos motivos: hay una preocupación del autor de esta investigación por la obra mencionada, su estética y su narrativa; por otra parte, la película desde el primer momento rompe con el *canon hollywoodense* y a lo largo de la cinta, esta deviene en varias rupturas con el *cine clásico estadounidense*; y, el motivo que más repercusión tiene en la decisión de elegir este film -ha sido un argumento expuesto anteriormente, y

ahora lo retomo- “(Godard tiene) un estilo experimental que, a esta altura de su vida solo él puede comprender aquellas ideas abstractas que quiere perpetuar en sus films”, Godard cuenta con una obra tan amplia, pero que a la vez se torna indescifrable, por su alto grado de experimentación con la cámara, la narrativa y el montaje, por tanto, gran parte de la elección de esta película se ve reflejada en que es una película de comienzos de su carrera fílmica, que, como he expresado anteriormente, resulta más práctico su análisis y comprensión.

Ilustración 79. Nana en la sala de cine viendo La Passion de Jeanne d'Arc.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Paralela a la decisión anterior, la elección de las películas del *canon de Hollywood* que hacen presencia en este trabajo, y su elección, corresponde a la categorización de los directores de estas películas, Douglas Sirk y Billy Wilder, reconocidos seguidores del

cine clásico estadounidense, tanto en narrativa como en estética. A su vez, la elección precisa de estas tres películas, se debe a la búsqueda de una “moda” o de una variable repetida en un periodo similar al de *Vivre sa vie*, o sea, 1962. Por tanto, las películas seleccionadas cumplen con la característica central, compartir patrones similares en *estética y narrativa hollywoodense*, y, a la vez, son semejantes en periodo a *Vivre sa vie*. En consecuencia, películas del *canon hollywoodense* son representadas por: *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955), *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), *El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960).

Ilustración 80. La escena final de Sólo el cielo lo sabe.

Fuente: (Sirk, 1955)

Una viuda de buena familia inicia un romance con su apuesto jardinero. A pesar de pertenecer a dos mundos completamente diferentes deciden

casarse, pero su amor tropieza con el rechazo de los hijos de la mujer y de su círculo social. (Filmaffinity, s.f.) En referencia a Sólo el cielo lo sabe (Sirk, 1955).

Ilustración 81. Una de las escenas iniciales de El apartamento.

Fuente: (Wilder, The Apartment, 1960)

C.C. Baxter es un modesto pero ambicioso empleado de una compañía de seguros de Manhattan. Está soltero y vive solo en un discreto apartamento que presta ocasionalmente a sus superiores para sus citas amorosas. Tiene la esperanza de que estos favores le sirvan para mejorar su posición en la empresa. Pero la situación cambia cuando se enamora de una ascensorista que resulta ser la amante de uno de los jefes que usan su apartamento. (Filmaffinity, s.f.) En referencia a El apartamento (Wilder, The Apartment, 1960), película con varios premios, entre ellos el *Festival de Venecia*, Premios Óscar, Globos de Oro, Premios BAFTA.

Ilustración 82. Escena final de Con faldas y a lo loco.

Fuente: (Wilder, Some Like It Hot, 1959)

Época de la Ley Seca (1920-1933). Joe y Jerry son dos músicos del montón que se ven obligados a huir después de ser testigos de un ajuste de cuentas entre dos bandas rivales. Como no encuentran trabajo y la mafia los persigue, deciden vestirse de mujeres y tocar en una orquesta femenina. Joe para conquistar a Sugar Kane, la cantante del grupo, finge ser un magnate impotente; mientras tanto, Jerry es cortejado por un millonario que quiere casarse con él. (Filmaffinity, s.f.) En referencia Con faldas y a lo loco (Wilder, Some Like It Hot, 1959), película con varios premios, entre ellos *Premios Óscar, Globos de Oro*, *Premios BAFTA*.

Posterior a la elección de las películas, se llevará a cabo una búsqueda de insumos y referentes, en la cual se hará una revisión bibliográfica a fondo de todo aquello que puede aportar al buen desarrollo de la investigación, elementos teóricos que nutrirán de argumentos las palabras que se expresarán en el texto final. En tanto se hace esta

búsqueda bibliográfica, se consultarán expertos en el tema y a través de entrevistas, concebidas como método de recolección de información: “un diálogo intencionado entre el entrevistado y el entrevistador, con el objetivo de recopilar información sobre la investigación, bajo una estructura particular de preguntas y respuestas" (Sampieri, Fernandez, & Batista, 2006) se conocerán sus opiniones analíticas que puedan aportar a este proyecto; dentro de los candidatos a entrevistar se encuentran figuras representativas dentro de la crítica cinematográfica en la ciudad; y también conocedores en el tema de carácter académico, con el fin de nutrir de insumos la investigación.

Se propone abarcar la investigación desde el método del análisis fílmico, “el análisis fílmico es una investigación que conduce a establecer una descripción del filme y de cómo las proporciones ideológicas, narrativas y estéticas del cineasta, en mayor o menor grado determinan las formas expresivas o de contenido de esa construcción” (Alfredo, 1990, págs. 107-108). En este caso, como primer paso para el análisis se realizará un *découpages* –desglose-, que es una transcripción de una película, recreando el film a través del desglose en planos y encuadres que hay en las secuencias de la película para su mejor análisis (Jacques Aumont & Marie, 1990). Se hará un *découpages* de la película *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962); y se elegirán escenas más representativas de las películas : *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955), *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), *El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960), que sirvan para poder confrontar ambos estilos narrativos y estéticos.

Ilustración 83. Ejemplo de Découpage con la película Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004).

secuenciación		Banda de imagen	Plano	Banda de sonido	
9.5 en la secuenciación	1.1	Esto es un recuerdo de Joel en el que él y Clementine están tumbados sobre el río Charles helado. Joel le está contando a Clem lo feliz que se siente a su lado	P.P. MANOS DE JOEL Y CLEM SOBRE HIELO	De fondo suena una música no diegética tranquila de cuerda que gana en intensidad conforme el diálogo de Joel crece ensentimiento	
9.5 en la secuenciación	1.2	Continúa el diálogo de Joel	P. CUNITAL JOEL Y CLEM TUMBADOS SOBRE HIELO	Música no diegética que lo acompaña	
9.5 en la secuenciación	1.3	Continúa el diálogo de Joel	PM JOEL Y CLEMENTINE SOBRE EL HIELO, mediante hay un movimiento de lente, pero cuando Clem le abraza, ambos se ven nítidos en la imagen	La música continúan	

Fuente: (OLVIDADAS, 2008)

Entrando al análisis y conclusiones, se usará el método: descripción de imágenes del film, usado como una “traducción al lenguaje verbal de los elementos informativos y significativos que contiene el film (…) una descripción detallada de los planos que componen el film (…) es la materialización de las hipótesis de lectura” -*découpage*- (Jacques Aumont & Marie, 1990, pág. 55) que servirá para hacer un análisis detallado del film. De manera ulterior, y encadenado los resultados indagados con los métodos proporcionados por el análisis fílmico, se llegará a unas conclusiones, que es donde recae el valor primario de la investigación, para poder llegar a hacer un trabajo acerca de las implicaciones tanto de la transgresión estética y narrativa de Jean-Luc Godard; como del molde fílmico *hollywoodense*, aproximándose a unas conclusiones sobre sus las repercusiones de estas dos perspectivas cinematográficas.

Par-te II

Canon fílmico hegemónico hollywoodense

El cine clásico de Hollywood, enmarcado entre 1915 y 1960, desde sus inicios creó un lenguaje cinematográfico cuyo principal fin era generar un convencionalismo o *"código semiótico"* (Arias, 2017) de representación fílmico, que devenga en una relación de entendimiento comunicativo entre el espectador -un ser pasivo y receptivo- y el film, enunciando así la parte más metafísica del cine: el espectador siente el "alma" de una pre-existencia fílmica como una existencia en un espacio-tiempo real a través de los "*códigos semióticos"* (Aumont & Bergala, 1985). El público entonces se vuelve un ser omnisciente dentro de la película, tiene el dominio de observar mientras pasa desapercibido por los personajes (Bordwell, La narración canónica, 1996) -toma el papel de un dios: lo puede ver todo, pero no hace nada-. Por el contrario, este sueño se convirtió en una fórmula genérica, dio origen a un *canon fílmico hegemónico Hollywoodense*, debido a un fuerte monopolio sobre la industria del cine, un modo de hacer y constituir películas taquilleras, que al final era lo que le interesaba a los *Studios Hollywood:* un sistema de producción fundamentado en llenar las salas de cine, generar rentabilidad con su producto (Burch, El tragaluz del infinito, 1987).

Con este panorama inicial, ¿cómo es entonces que los *Studios Hollywood* hicieron para componer ese *canon* del que se ha hecho mención en este proyecto? ¿Cómo "funciona la máquina"? La respuesta, lector, se encuentra en dos elementos básicos para

la construcción de una historia, que es a lo sumo el contenido de una obra fílmica: la narrativa y la estilística (Bordwell, La narración canónica, 1996). A cada uno de estos elementos le acompaña una serie de principios o normativas para crear una “buena película”, o un film rentable. Ante lo cual surgen incógnitas como: ¿existe un canon narrativo en las películas de Hollywood? ¿Existe un canon estilístico en las películas de Hollywood?

Los principios de la máquina de producción fílmica

Para ilustrar los principios del cine clásico de *Hollywood*, se debe comenzar hablando un poco de sus bases de origen. Los *Studios Hollywood,* un hito que se ha forjado en la historia no solo por sus películas taquilleras, sino por ser una representación de mundo capitalista: heredero de costumbres burguesas, realizado por una clase alta que buscaba alienar a las masas a través del entretenimiento (Burch, Praxis del cine, 1979), no tardó en encaminar los esfuerzos de su empresa al seguir la tradición de las artes burguesas procedentes de la Ilustración: el teatro, como decía André Bazin: “una película de Hollywood es una obra de teatro grabada”; la literatura, ampliamente impactado en la estructura dramática de los tres actos; y la pintura, influenciada estéticamente por el barroco en la estilística de un encuadre. Con esta premisa, sobre su legado de las artes burguesas de la Ilustración, la película del *cine canónico de Hollywood* es una búsqueda permanente por la *realidad diegética* o verosímil donde se represente algún episodio de la vida humana de manera cinematográfica, representando

la “realidad” lo más exacta que se pueda desde el contexto social de la época con la *identidad social*, *normas morales* y *verdades absolutas* por donde los personajes deben cruzar para cumplir sus objetivos y motivaciones (Bordwell, La narración canónica, 1996). Conserva por tanto un principio que va enfocada a cumplir con un cine verosímil y de *“transparencia”* con el espectador (Arias, 2017), o cine *de realidad,* como decía André Bazin, una visión que, al igual que el *cine clásico de Hollywood*, riña con la de Sergei Eisenstein y la *teoría materialista del cine*, pues el soviético no comprende el cine como una *“realidad entera”,* es más como un *discurso de una parte de la realidad* (Aumont & Bergala, 1985). ¿Qué nos quiere decir esto? Como interpretación personal hago mención a que *Hollywood* representa una sola “realidad”, una sola “verdad” y una sola “moral”; la cual crea imaginarios que empapan la sociedad que impacta, y construyendo una única e inequívoca manera de percibir el mundo. Ergo, la mención de Bürch sobre la intención del cine de *Hollywood*: entretener, adoctrinar, manipular a las masas, ha funcionado (Burch, Praxis del cine, 1979).

Hollywood apalea por un sistema de producción que ambiciona: primero, representar la *realidad única* y verosímil tal cual es, desde historias atractivas para los espectadores, de manera que el público se sienta entretenido y pueda manipular sus emociones a través del lenguaje cinematográfico para que nunca se desconcentre del film que presencia. Segundo, explicar los detalles minuciosamente para generar cada vez más comunicación con el público, quien recibe la información de una historia conclusiva y resuelta como un simple receptor (Arias, 2017). Todo en el *film canónico* se

encuentra en función de explicarle al espectador aquello que pasa dentro de la *existencia fílmica*, procurar por prever las emociones del público y manipularlas.

Tenemos claro que el *cine canónico* va enfocado a una "*transparencia"* y comunicación permanente con el asistente a salas de cine desde convencionalismos o *códigos semióticos* del lenguaje cinematográfico con los que el público comprende e intuye la historia (Arias, 2017). Por el contrario, para manejar el ritmo del film y mantener entretenido al público, *Hollywood* genera incógnitas que se van desarrollando durante las etapas del film. Por esto, se hace uso de la *linealidad cronológica* del relato, donde juegan con incógnitas, se dan pistas de algunas cosas y se ocultan otras hasta develar todo aquello que le aporta al desarrollo conclusivo de la historia. Esta *linealidad cronológica* es llevada a su cénit de manera precisa con el *arco aristotélico* o *estructura dramática de los tres actos*. Inicio, nudo, desenlace. Con una historia cronológica y el *arco aristotélico*, al funcionamiento de la "máquina" le podemos agregar otra tuerca: un universo construido en el principio de *causalidad*, narrado las historias a través de los acontecimientos que suceden en las relaciones de causa y el efecto en un espacio-tiempo, donde se nos muestra que un acto o una manera de actuar desencadena forzosamente otros acontecimientos que obedecen a toda una línea de eventos lógicos y verosímiles que cumplen con la *realidad diegética* y una sobre explicación exhaustiva del relato (Bordwell, La narración canónica, 1996).

La narrativa clásica de Hollywood = Film taquillero

La construcción del argumento en la *narrativa clásica* presenta dos *líneas temáticas* en el mismo universo fílmico dentro de su espacio-tiempo. La primera, generalmente es la presencia de una línea temática surgida desde las relaciones románticas entre hombre y mujer, es la más común, pues simpatiza más con el público, logra que se sienta representado con la película que ve y cumpla con el principio de identificación (Bordwell, La narración canónica, 1996), lo que significa que empatiza al espectador emocionalmente con la película, o más importante aún, representa más asistentes a las salas de cine: más capital –lo que François Truffaut llamara *cinéma de salaire*-. Propongo entonces una aproximación a los casos de los films seleccionados, en los cuales se ve fervientemente el seguimiento a esta norma canónica. En *Sólo el cielo lo* (Sirk, 1955), Cary y Ron, una viuda adinerada y su jardinero, buscan poder disfrutar de su relación sentimental ante las dificultades que se les presentan por su diferencia de clases y los prejuicios sociales. *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), Joe y su amigo Jerry deciden vestirse de mujeres para esconderse de unos gansters, posteriormente conocen a Sugar; Joe se enamora de ella, y durante la historia busca la manera de gustarle como hombre mientras mantiene el papel de mujer para esconderse de los gansters. En *El apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960), Baxter está enamorado de Fran, son compañeros de trabajo, pero ella se encuentra atada emocionalmente al jefe de Baxter, por tal motivo solo manejan una relación de amistad, hasta que Fran se da cuenta de los sentimientos de Baxter hacia ella.

En el mismo espacio fílmico tiene cabida una segunda línea temática, que acompaña a la que, en principio, es la temática central: el amor (Bordwell, La narración canónica, 1996). En el caso de las películas investigadas podemos encontrar en *Sólo el cielo lo* (Sirk, 1955) la problemática de las clases sociales en la que Cary y Ron se ven envueltos, ella por su parte una viuda adinerada y de clase alta, por contrario él es un jardinero que prefiere una vida tranquila y sencilla a un puesto en la alta sociedad. E*n Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959)la temática secundaria se centra en cómo Joe y Jerry logran escapar de unos *gangsters* vistiéndose de mujeres y tomando los nombres de “Josephine” (Joe) y “Daphne" (Jerry), sus problemas recaen en verse obligados a llevar vidas de mujeres durante un tiempo*; en El Apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960) *se* relata la vida de un hombre como Baxter que alquila su apartamento para lograr un ascenso en el trabajo y todo el esfuerzo que tiene que hacer para escalar en el trabajo. Como es lógico, estas dos temáticas siempre van a estar desarrollándose en el mismo universo. Allí recae el valor del enemigo invisible de los personajes: el tiempo, pues en una línea cronológica marcada por el *arco aristotélico*, cobra gran valor en la historia para los personajes, ya que es este quien supedita sus acciones y decisiones (Bordwell, La narración canónica, 1996).

La narrativa clásica nos muestra que hay un momento inicial, un momento de en medio y un momento final. Propongo entonces ilustrar el análisis del *arco aristotélico* -inicio, nudo desenlace- con los films seleccionados de la siguiente manera: primero, comencemos por el inicio*,* ¿no? Partiré entonces desde el inicio, el cual será analizado con *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955)*.* En un segundo paso, el nudo, con *El Apartamento*

(Wilder, The Apartment, 1960). Como último elemento de estos tres actos, daré presencia a *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959).

El "inicio" del *arco aristotélico* se lleva a cabo con una presentación de los protagonistas del film: sus deseos, metas, sueños y aspiraciones, buscando generar un vínculo con el público. Ambicionando una relación entre las motivaciones del personaje -genéricas: el amor, la libertad, el trabajo- y las motivaciones del espectador –que tienden a ir en la misma línea que las del personaje, ya que fueron pensadas para este -; por lo general se logra, se empatiza y se alcanza hacer sentir una relación de representación e identificación entre el personaje y el espectador (Bordwell, La narración canónica, 1996).

Entremos en el caso de las películas analizadas: *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955), donde se nos muestra a la personaje principal, Cary Scott, una mujer de clase alta de entre 40 y 50 años de edad, la cual ha perdido a su esposo y tiene dos hijos "perfectos", ella es codiciada por muchos hombres, pero le sigue guardando un respeto a la memoria de su esposo fallecido; Cary conoce a su jardinero, Ron Kirby, por quien comienza a sentirse atraída, él no le es indiferente y la invita a salir. Ella muestra un deseo ferviente por volver a enamorarse y tener la compañía de alguien más, además admira la vida sencilla de un jardinero que disfruta de pasatiempos tranquilos, de la naturaleza y estar rodeado de esta. Este momento del film, se genera aproximadamente durante los primeros 45 minutos de la obra y abarca las condiciones psicológicas de los personajes principales que intervienen, se muestra su contexto, los lugares que habitan, su relación con estos y su porvenir. Es una etapa de ensueño donde los personajes, se encuentran

en la apertura de una bonanza prometedora en su destino. Este estado de la película tiende a generar en el público muchas preguntas sobre lo que podrá suceder en la historia, para mantenerlo entretenido y atento al relato.

Posteriormente al acto inicial, en la película del *cine clásico de Hollywood*, podemos encontrar el siguiente paso del *arco aristotélico*, el nudo, que surge como consecuencia de dos personajes con intereses opuestos, dos realidades existentes y antagónicas en el mismo espacio-tiempo que se ven en la necesidad de confrontarse pues el interés o los objetivos del uno representan el fracaso para el otro (Bordwell, La narración canónica, 1996).

En este momento, lector, revisaremos el caso de El Apartamento (Wilder, The Apartment, 1960), en el cual Baxter tras obtener el ascenso que había esperado, y al conseguirlo por prestar a sus jefes su apartamento para que llevaran a sus novias, se da cuenta que el dueño de la compañía en la que trabaja llevará ese día a Fran, su amor; Baxter desconsolado se dirige a un bar donde conoce a una mujer; pasadas altas horas de la noche la lleva a su apartamento, esperando que Fran y su jefe no estén allí; cuando llega, se encuentra a Fran adormecida porque se había intentado suicidar con unas pastillas. Este segmento de la película se genera entre los 40 minutos y los 80 minutos, es una instancia crucial donde se genera el punto de clímax de la obra, donde los intereses de dos fuerzas antagonistas se ven cruzados –Baxter y su jefe luchando por Fran, uno le ofrece “amor” el otro le ofrece “aventuras”-, esta parte de la película posterga las incógnitas sobre lo que sucedió. Ahora, entrando a una reflexión personal, esta manera de representar la realidad ha influido en la visión dual de la sociedad en la que

vivimos: blanco; negro, bueno; malo, izquierda; derecha. O algo es blanco o algo es negro, pero no hay tonos intermedios o soy de allí o soy de allá, y si así es la lógica, entonces si soy de allí, significa que el de allá no es de los míos, por tanto, mi rival o mi enemigo.

En el último paso del *arco* entramos la última etapa de la película, el desenlace, el cual se ve marcadamente relacionado en causalidad con los acontecimientos anteriores, momento donde las incógnitas y los misterios terminan: todo se nos es revelado ahora (Bordwell, La narración canónica, 1996). Evidenciamos como en *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959), tras salir del hotel perseguidos por los *gansters*, los personajes principales: Sugar, Joe, "Daphne" y Osgood, se embarcan en una pequeña lancha para escapar de sus perseguidores. Posteriormente, Sugar y Joe se besan. Mientras, "Daphne" le grita a Osgood *"¡Soy un hombre!"*, a lo que Osgood responde, *"Bueno, nadie es perfecto"*.

Finales, como dice Bordwell, *"infantiles"*, con conclusiones felices de "*justicia poética",* donde el personaje principal que representa el *bien* o da una visión de *bondad*, obtiene sus objetivos solo por ser *buenos* –Joe obtiene el amor de Sugar y al mismo tiempo logra escapar para siempre de los *gansters*, las dos *líneas temáticas* se cierran en un final conclusivos-.

Se resuelven satisfactoriamente las líneas temáticas para los personajes y surge desde la *causalidad* un final feliz, norma básica e indispensable. ¿Entonces se puede pensar que se cumple el *canon* al pie de la letra y que hay un paso a paso en la "máquina"? Sí, se cumple con el *arco* y la narrativa de la *realidad diegética*, se cierra el

círculo y se cumple el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*. ¡Espere! Bueno, no del todo se cumple; eso es tan solo cierto hasta cierto punto. Comencemos por exponer hasta dónde llega el canon. La explicación se encuentra en otra regla del canon: en una película del *canon clásico de Hollywood*, el final perfecto se da cuando la pareja romántica heterosexual termina unida, esto se cumple en *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1955)*, El Apartamento* (Wilder, The Apartment, 1960); inclusive en el mismo *Con faldas y a lo loco* (Wilder, Some Like It Hot, 1959)*,* con Joe y Sugar, donde queda entendido que tendrán una relación romántica, o como mínimo la comenzaron; pero por contrario, "Daphne" quien es Jerry vestido de mujer, y Osgood, no cumplen con esta norma ya que da indicios de que puede existir una relación entre ellos.

¿Existe un *canon narrativo* en las películas de *Hollywood*? Palabra que sí. Pero podemos agregar que ligeramente se puede romper con el *canon*. Existe un *canon* con el que *Hollywood* ejerce un modo de producción para narra sus películas, pero dentro del *canon* se pueden hacer leves variaciones que no falten a los principios a los en los que se atañe al contrato de convenciones generado entre el espectador y la película con el lenguaje cinematográfico: *realidad diegética*, *transparencia*, *líneas temáticas*, *cronología*, *causalidad*.

Hollywood: La estética es el relato

Entrando a los detalles "mecánicos" del funcionamiento de cada pieza del lenguaje cinematográfico y la búsqueda formal de su estructura *estética clásica* (Bordwell, La narración canónica, 1996), es preciso retomar sus principios *canónicos* que giran en

torno a la *realidad diegética*, *transparencia*, *cronología* y *causalidad* (Bordwell, La narración canónica, 1996), elementos que vuelven al cine estadounidense un *canon fílmico*, con sus reglas y normativas. Es preciso entonces, compartirle en este momento de introducción a la *estilística de Hollywood,* las palabras de Bordwell, que menciona "*Hollywood* usa los elementos de la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información" (Bordwell, La narración canónica, 1996). -Quizá se preguntará- pero, ¿qué quiere decir eso o por qué lo manifiesto en este discurso? Bueno, pues lo que intenta decir Bordwell es que los elementos del *lenguaje cinematográfico canónico* buscan generar una relación comunicativa entre unos "*códigos semióticos"* presentes en una película y el espectador, ergo, la estilística tiene una correspondencia de dependencia directa por el relato y está supeditada a enunciar una *representación transparente de la realidad*. Son un simple medio de comunicación subordinado por las normas de la narración.

Pero, ¿cuál es el fin de la e*stilística en el cine de Hollywood*? Pues bueno, este conjunto de *"códigos semióticos"* (Arias, 2017) han calado profundamente en la población y son entendibles en la gran mayoría de las ocasiones por el público, por tanto, es una convención que es limitada de recursos, para poder facilitar su entendimiento (Bordwell, La narración canónica, 1996). Por tanto, la *estilística del cine hollywoodense* se refiere a un conjunto de normativas que aportan al proceso comunicativo entre el film y el asistente a salas de cine -buscando, además, pasar desapercibidas por el espectador a través de la *transparencia* y sujetarlo a su mensaje de entretenimiento-. En resumen Se busca entonces una *estilística transparente* para que la representación sea

clara, paso a paso; es decir, escena a escena y plano a plano, en un entorno donde el espectador se encuentra invisible y omnipresente, esto como resultado de unas funciones técnicas que llevan al espectador de la mano y lo orientan dentro del el espacio-tiempo de la historia como una representación coherente y consistente de la *realidad* (Bordwell, La narración canónica, 1996), para que la película se sienta como una unidad que le dice por dónde debe ir, mientras el incauto se encuentra en una *cámara oscura* sentado en su butaca omnipresente y vulnerable ante lo que sucede en la historia.

Desentrañemos entonces los elementos *canónicos* de este *lenguaje cinematográfico* nutridos de *"códigos semióticos"* encauzados a orientar al espectador a lo largo de toda la película (Arias, 2017).

Comencemos por los fotográficos, son unos elementos convencionales entre los que se encuentran: la *composición*, el *plano*, el *ángulo*, el *encuadre*, *decorado*, *iluminación* y *movimientos de cámara*.

La *composición* tiene una función argumental por su origen en la estética barroca, cuya distribución de los elementos busca una organización geométrica (Mitry, 2002), que le da preponderancia al elemento central del cuadro, porque allí, en el centro del cuadro, es el lugar al que va la atención narrativa y tiene la carga de impacto semiótico más fuerte. Por esto, es común y recurrente que en las películas del *cine clásico de Hollywood* se construyan encuadres con composiciones centrales de los personajes principales, mostrando así quién es importante en la historia y quién no.

Ilustración 84. Baxter en composición geométrica y situado en el centro del encuadre.

Fuente: (Wilder, The Apartment, 1960)

Dentro del *canon de Hollywood* el plano tiene una relevancia importante ya que es donde podemos encontrar más normativas en cuanto a su uso, pues se utiliza narrativamente con la conocida *"escala de planos"* (Aumont & Bergala, 1985), que va definida por la figura humana. Este término quiere decir que hay una linealidad del paso a paso en el *ritmo de los planos*, que va de más a menos. Planos con más carga de información y planos con menos carga de información. Se comienza con un *plano general* o *referencia*, sigue a un *plano americano*, pasa por un *plano medio* y ocasionalmente para los momentos más importantes se llega hasta un *primer plano*. Además de los elementos anteriormente mencionados, si entre los personajes hay una interacción comunicativa, encontramos el conocido *"campo contra campo"* que busca mantener la continuidad en el relato mientras los personajes expresan su diálogo (Arias, 2017). En estas piezas recae que el film se vea como una unidad y no como elementos

separados, lo que conlleva al principio de *realidad diegética, coherente y consistente* (Bordwell, La narración canónica, 1996). Con esta construcción fotográfica de planos, se busca entonces ubicar al espectador en un espacio-tiempo a través de un *plano general* (Bordwell, La narración canónica, 1996). Por tanto, si recién conocimos un lugar, debe haber un *plano general* o "*plano referencia"*, el cual nos muestre cuál es el lugar. Posteriormente si el personaje comienza a interactuar con elementos del espacio o con otro personaje, se pasará a un *plano americano* que es el que más comúnmente se encuentra en una *película canónica,* donde se muestran las interacciones. Y si se busca desde la narrativa generar una carga dramática o explorar las emociones y metas en uno de personajes, se pasa a planos más cerrados: *plano medio* o *primer plano*. Por otra parte, cabe mencionar que uno de los planos menos utilizados es el *primer plano* (Bordwell, La narración canónica, 1996), que es reservado casi que únicamente para los momentos románticos y más emotivos del film, pues este plano refleja la psicología del personaje y hace que el espectador se meta en lo más profundo de su psique (Aumont & Bergala, 1985). De esta manera, con esta escala de planos y siendo acordes a esta normativa, si se cambia de escenario podremos ver que de nuevo hay un *plano general* que nos identifica con el nuevo lugar y el ciclo de planos con mayor información a planos con menor información comienza de nuevo.

Ilustración 85. Escala de plano que comienza con un plano general.

Ilustración 86. Escala de planos que continúa con un plano americano.

Ilustración 87. Escala de planos que continúa con un plano medio.

Ilustración 88. Escala de planos que continúa con un campo contra campo.

Ilustración 89. Escala de planos que continúa con un campo contra campo.

Fuente: (Sirk, 1955)

En la misma sintonía, el *ángulo* cumple una función narrativa, debido a que justamente comunica la relación que hay entre el espectador y la película que está viendo. Si es una relación en la que el espectador se ve omnipotente (viendo de arriba hacia abajo) o vulnerado (viendo de abajo hacia arriba) o simplemente omnipresente (visión al mismo nivel). Generalmente en la *narrativa clásica*, podemos encontrar que el *ángulo* es visto desde la perspectiva de un hombre adulto a 0° (Bordwell, La narración canónica, 1996), esto le genera al espectador una relación omnipresente con el film pues lo puede ver en su totalidad a su misma altura. Por lo general, las *películas canónicas* no son tan arriesgadas para usar una perspectiva en la que el espectador esté por encima o por debajo de lo que ve (Bordwell, La narración canónica, 1996), pero cuando lo hacen es mostrándolo superior sobre el *espacio fílmico* al que ve desde arriba con omnipotencia y omnipresencia, dejándolo ver desde la perspectiva de un dios.

Ilustración 90. Ángulo de 0°, aunque los personajes estén sentados, los muestra a la misma altura del espectador.

Fuente: (Wilder, Some Like It Hot, 1959)

La función del *decorado* escenográfico nos acerca a la narrativa porque ubica al espectador en un espacio-tiempo en el que se da cuenta de la personalidad y el contexto del personaje. Dentro de la *narración canónica*, es evidente el uso o el excesivo uso del *decorado*, otra de las herencias del barroco en el cine de *Hollywood*, el exceso de elementos u objetos en el encuadre (Aumont & Bergala, 1985).

Ilustración 91. Decorado en función de una representación ideal de oficina.

Fuente: El Apartamento (Wilder, The Apartment, 1960)

El papel de la iluminación es una búsqueda por ser realista, separa al personaje del fondo o al personaje principal de los otros personajes. El uso del contraste de luces, el claro oscuro, otra herencia importante del barroco en esta tendencia *estética hollywoodense* (Bordwell, La narración canónica, 1996).

Ilustración 92. Iluminación que separa a la actriz principal del fondo.

Fuente: *Con faldas y a lo loco (Wilder, Some Like It Hot, 1959)*

Ilustración 93. Iluminación en los actores principales y que los separa de los demás actores

Fuente: *Con faldas y a lo loco (Wilder, Some Like It Hot, 1959)*

El empleo de los *movimientos de cámara* en el *relato canónico*, de nuevo, sirve para identificar a los personajes en su universo espacio-tiempo, lo cual nos ayuda a definir su personalidad y motivaciones, así como su ritmo de vida. Tanto en el *travelling* como en el *paneo*, el movimiento se dan acorde con el desplazamiento del personaje

levemente anticipado, para intentar generar en el público una preparación ante algo que va a ocurrir mientras mantiene la tensión. El espectador intuirá de esta manera que algo sucederá en el *encuadre*, que algo entrará o saldrá de *campo*, o que algo pasará dentro de este (Bordwell, La narración canónica, 1996).

Ilustración 94. Persecución en paneo en la que el movimiento es anticipado al de los personajes.

Ilustración 95. Persecución en paneo en la que el movimiento es anticipado al de los personajes.

Ilustración 96. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 97. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 98. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 99. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 100. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 101. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 102. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 103. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 104. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 105. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 106. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Ilustración 107. Persecución en paneo de los gansters a Joe y Jerry.

Fuente: (Wilder, Some Like It Hot, 1959)

Pasemos ahora a los elementos que tienen que ver con lo sonoro, ya que, con el nacimiento del *cine sonoro*, devino en un progreso en la manera de narrar en el cine, porque se convirtió en un nuevo *"código semiótico"* que va enfocado a mover las emociones del público. Entre estas piezas que componen el sonido en una película de *Hollywood* podemos encontrar el sonido *extradiegético* y *diegético*.

La participación del sonido *extradiegético* en un *film canónico* se da desde los fragmentos musicales que son agregados en montaje, y en el cine de *Hollywood* narran acontecimientos que se diferencian de los otros, marcan momentos importantes de la película (Bordwell, La narración canónica, 1996), generalmente románticos, en los que en un plano aparece una música clásica de fondo de manera silenciosa, sube y luego baja a fondo mientras se conecta con la siguiente *secuencia*.

En el *espacio fílmico*, el sonido *diegético* se pueden encontrar los sonidos que le proyecten al público esa sensación de *realidad diegética*. Entre ellos podemos encontrar los sonidos generados al tocar una puerta, al sonar el teléfono, cumpliendo la función de *transparencia* y verosimilitud en el argumento del relato (Bordwell, La narración canónica, 1996)o. El *ruido* o las distracciones arbitrarias, son inconcebibles, pues no están enmarcadas dentro del contexto de la *realidad diegética* y puede distraer al espectador. Además, dentro de esta categoría también podemos encontrar los *diálogos*, que en la película canónica tienden a ser redundantes y sobre explicativos con el fin de generar en el espectador un entendimiento total e inequívoco de la narrativa (Aumont & Bergala, 1985).

Por último, en el *montaje clásico* evidenciamos el principio de *causalidad*: se hizo esto y pasó esto. Se busca una unidad ente los *planos* y las *secuencias* que muestren esta relación de causa y efecto en el que el *plano* actual fue desencadenado por los acontecimientos anteriores. Se trata de una concepción lineal del tiempo. Un sistema para relacionar todos los elementos estilísticos para que el argumento en conjunto se

vea como una unidad que oriente al espectador y este no se pierda en la narrativa. Técnicamente el funcionamiento del *montaje* está basado en ligar un *plano* con otro, sin hacer que se sienta un corte o *salto de continuidad*, para hacer esta unión y siguiendo con el principio de *realidad diegética*, se usa la regla del eje: una línea invisible que forma un semicírculo de 180° que da la impresión de verosimilitud en la historia, caso contrario ocurriría un salto en la *continuidad*, lo cual es imperdonable en una *película canónica* (Bordwell, La narración canónica, 1996), porque si esto pasa, no ocurre lo esperado: una representación fluida de la "realidad".

Ilustración 108. Escena 13/plano 2, Cary encuentra un jarrón roto.

Ilustración 109. Escena 13/plano 3, Ron le explica por qué está roto.

Ilustración 110. Escena 17/ plano 1, Cary encuentra el jarrón arreglado.

Ilustración 111. Escena 17/plano 1, Ron le cuenta a Cary cómo arregló el jarrón.

Ilustración 112. Escena 17/ plano 2, Cary deja el jarrón sobre la mesa.

Ilustración 113. Escena 17/ plano 3, Cary y Ron hablan sobre su relación.

Ilustración 114. Escena 17/ plano 3, Ron se acerca a Cary y la abraza.

Ilustración 115. Escena 17/ plano 3, Cary se separa de Ron mientras él la besa.

Ilustración 116. Escena 17/ plano 3, Cary se aleja de Ron preocupada por su relación.

Ilustración 117. Escena 17/ plano 5, Cary recoge su abrigo mientras se acerca a la mesa donde dejó el jarrón.

Ilustración 118. Escena 17/ plano 5, Cary se va despedir

Ilustración 119. Escena 17/ plano 5, Cary se despide de Ron y tumba el jarrón.

.

Ilustración 120. Escena 17/ plano 5, Cary se percata que tumbó el jarrón.

Ilustración 121. Escena 17/ plano 6, Ron la mira con tristeza.

Ilustración 122. Escena 17/ plano 7, el jarrón se rompe al caer en el piso.

Ilustración 123. Escena 17/ plano 8, Cary se dirige a recoger los pedazos del jarrón

Ilustración 124 Escena 17/ plano 8, Cary recoger los pedazos del jarrón en el piso.

Ilustración 125. Escena 17/ plano 9, Cary le va entregar los pedazos del jarrón a Ron, él se

Ilustración 126. Escena 17/plano 9, Cary le da los pedazos del jarrón a Ron.

Fuente: (Sirk, 1955)

Par-te III

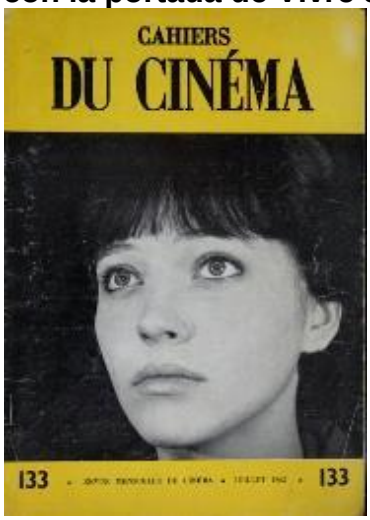
Nouvelle vague

Parafraseando un poco a François Truffaut, quien hace presencia en *Estética del cine* de Jacques Aumont y Alain Bergala al mencionar: nos gustaba el cine de *Hollywood*, veíamos cine de *Hollywood*, porque ese era el único cine que conocíamos (Aumont & Bergala, 1985). Los chicos soñadores franceses que finalizando los años cincuenta formaron la *Nouvelle Vague,* Truffaut, Resnais, Rohmer y Jean-Luc Godard, escribían en *Cahiers du cinéma*. Allí, teñían esas páginas blanquecinas con unas profundas líneas atiborradas de reflexiones fílmicas sobre el modo de ver cine, cuestionar el cine y hacer cine. Unos jóvenes franceses que querían realizar sus propios films, narrando en una película de acetato todas aquellas ideas a las que habían llegado. Querían traducir aquello que aguardaba en lenguaje escrito en los *cuadernos de cine* a un lenguaje cinematográfico nuevo, fresco y transgresor.

Godard junto a algunos de sus amigos de *Cahiers du cinéma* emprendieron sus esfuerzos a un proyecto que brotó y fue bautizado: la *Nouevelle Vague*. Ahora, ellos hacían cine: Resnais por su lado, Rohmer por el suyo, Truffaut a su perspectiva y Godard en su sintonía. Ellos, unas veces más cercanos como en *À bout de souffle* (Godard J.-L. , À bout de souffle, 1960), en el que Godard y Truffaut se acercaron para lograr el guion y hacer la primera

película del francosuizo, y otras veces mucho más distantes cuando sus ideas los hicieron tomar caminos diferentes. Pero, en fin, ellos eran cineastas, estaban cumpliendo su objetivo de reivindicar el cine de autor y exponer películas con un alto grado de bagaje cultural.

Ilustración 127. Revista Chiers du cinéma con la portada de Vivre sa vie



Fuente: (Pinterest, 2010)

En el capítulo anterior Tratamos el *Canon Fílmico Hegemónico Hollywoodense*. ¿Por qué lo resucito? Porque, lector, como decía Truffaut, a ellos les gustaba el *cine clásico*. Estaban empapados y conocían las normas de funcionamiento del armatoste. No solo lo conocían, aspiraban renovar el cine; para eso habían de enfrentarse al *canon*. Ellos, incluyendo de sobremanera a Godard, sabían cómo contar historias, pero tenían que competir contra el monstruo de las producciones cinematográficas. ¡Vaya esfuerzo! Porque, como

tratamos en el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, había una prevalencia por los elementos dotados de perfección técnica: composición, fotografía, movimiento de cámara, sonido diegético y extradiegético, todo en pro de una *realidad diegética*. Recursos a los que solo dispone un proyecto que cuente con mucho capital y que, al igual, espere recibir mucho capital. Los jóvenes de la *Nouvelle Vague* no contaban con este presupuesto, por tanto, hicieron uso de su ingenio y adaptaron ciertas normativas de *cine clásico de Hollywood* a sus películas y transgredieron otras. En este capítulo abordaremos paso a paso aquellas irrupciones y aportes de Godard. (Ellos eran) “Una atrevida agrupación de jóvenes críticos de cine/directores que inventaron un nuevo estilo que marcó pauta en todos los libros de cinematografía, un movimiento en contra de lo convencional” (Churion, 2005, pág. 13).

Ante este panorama inicial, lector, usted se preguntará: “y si esto que me narra el escrito es cierto, ¿cómo lo hacían? ¿Cómo transgredía? ¿Cómo lo hacía Godard?”. A lo que yo seguramente -como lo es mi apellido- responderé enunciando las palabras de Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985): “ninguna aproximación al trabajo de Godard es enteramente adecuada por sí misma”. Es decir, mi acercamiento investigativo no intentará descubrir a Godard, porque es impreciso y un esfuerzo fatuo. Por el contrario, tampoco caeré en la sobre interpretación. Usaré simplemente el recurso de la interpretación, el cual es utilizado por

> Jacques Aumont en *El Análisis fílmico* como una representación objetiva de la realidad a través de unos elementos descriptivos que hay dentro del cuerpo fílmico de la obra y de análisis externos. Así, quiero dejar presente en esta investigación que es una observación particular de una realidad objetiva a través de hechos descriptivos, y que, como dice Aumont: todos los análisis pueden ser diferentes (Jacques Aumont & Marie, 1990).

El discurso godardiano: Principios godardianos. Cine de metáforas para construir ideas.

—¿Cuál es la idea entre una idea y una metáfora?

—Platón dice que la belleza es el esplendor de la verdad. Ahora hay una idea. Una metáfora de la verdad. Mira. Un niño jugando a los dados.

(Godard J.-L. , Adieu au langage, 2014).

Al igual que comencé por ilustrar los principios del *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, quiero comenzar esta premisa del discurso *godardiano* con una frase pertinente, que recurrentemente he escuchado sobre la *cámara oscura*: “el cine emula la antigua costumbre de contar historias alrededor del fuego y el truco de este es transformar la historia para hacerla más llamativa” (Ministerio de Educación, 2002). Como ya hemos visto, el *cine clásico* tomó el camino de proveer historias más atractivas al procurar por prever las emociones del público y manipularlas, formuladas desde una *realidad diegética* de causa y efecto, fundamentadas en la emulación de las otras artes

clásicas: literatura, teatro y pintura. Godard, por el contrario, decidió implementar nuevas formas de expresar relatos y emplear la estética, explorando el cine a modo de cine: un sistema de encadenar imágenes y sonido para consolidar una historia (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985). En este caso, ya hay una diferencia abismal entre las dos búsquedas de relatar historias: el cine como un medio para transmitir un relato/ el cine como el fin del mismo relato.

Como principio del discurso *godardiano* es preciso comprender que su cine no lo ciñe al *canon de Hollywood*. Plantea posibilidades de representar las diferentes perspectivas para plasmar una faceta de la existencia humana con las imágenes y el sonido -juega con el engaño y truco del cine, enseña a observar de manera satírica-. No limita los recursos; los expande, no crea convencionalismos; los yuxtapone, ampliar los paradigmas en la narración y la estética: “Godard, en otras palabras, plantea la posibilidad, como ningún otro director lo ha hecho, de un uso de la técnica puramente caprichoso o arbitrario” (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985).

Jean-Luc Godard transmuta, varía, renueva y refresca los relatos, en otras palabras: intenta construir un *collage* de elementos, o de metáforas, desde una perspectiva de la realidad que crea conveniente para construir un discurso, o una idea en el asistente a la *cámara oscura*. Para él no es importante, como si lo es para *Hollywood*, hacer entender una película a través de un *“código semiótico”* fijo, lineal y estático. Lo significativo es experimentar en un espacio fílmico donde confluyen lo visual y lo sonoro, y esto devenga en que el público a partir de sus procesos biográficos interprete, descifre y cree la historia fraccionada que le ha expuesto Jean-Luc.

Recapitulemos entonces uno de los principios de *canon hollywoodense*: el *lenguaje cinematográfico* o los *"códigos semióticos"* que construyen un convencionalismo entre la película y el espectador -un ser receptivo- vinculándolos en una relación de entendimiento inequívoco y lineal. Aquí, con *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), vemos una amplia obra semiótica, es decir: no hay un *lenguaje cinematográfico* limitado exacto, no busca generar una comprensión exacta del film. Busca expresar *ideas* por medio de *metáforas visuales y sonoras*. A través de este *lenguaje cinematográfico godardiano*, la búsqueda se centra en suscitar en el espectador la creación de hipótesis, transformándolo de un ser receptivo-pasivo a un ser de pensamiento-activo estimulado por los múltiples *"códigos semióticos"* de Godard en sus encuadres (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985).

Como puede observar, lector, acá he hablado de conceptos quizá bastante abstractos que este investigador intenta aterrizar, pero que, hablando de Godard es inimaginable pensarse por alto. Considero que es cierta mención de Bordwell en *La narración en el cine de ficción*: el cine de Godard es un cine especializado, Godard "sucumben prontamente a lecturas de alto nivel" (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985). Metáforas, alegorías, ideas, códigos: el mundo del espacio fílmico que Jean-Luc Godard propone. Uno de los directores de culto en el cine, un cineasta que no deja impávido al espectador, lo mueve, lo hace perder en sus metáforas de discontinuidad cronológica y lo hace pensar: "¿Qué pasó aquí? ¿Qué quiere decir esto?". Luego, el espectador interpreta, genera hipótesis: crea. Y allí radica la *"magia científica"* de Godard. Hacer pensar y repensar, rememorar momentos anteriores, pensar en

pasado y en presente simultáneamente. Por el contrario, en la película del *cine canónico*, se piensa cronológicamente en términos de futuro: “¿Qué pasará?”. Solo hay una intriga por unos enigmas auto-conclusivos. Godard hace reflexionar al espectador, hace discutir al público sentado en su butaca, sin dominio y con cuántas dudas le resulten de cualquier tipo. Pero se encuentra allí, pensando, existiendo, reflexionando, creando.

El discurso godardiano: Narrativa. El collage. Estructura épica.

En lo que concierne a la narrativa, nos encontramos con una de las grandes transgresiones: el *collage* de Godard al narrar (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985). En cualquier narrativa de este director podemos hallar una fusión de relatos o modelos argumentales. Por esto, con el término *collage* hago referencia a las combinaciones que el director hace en sus películas, que son diversas y no se pueden catalogar en un tipo de *collage* específico. De esta manera, no se puede considerar el relato *godardiano* un canon, porque en cada una de sus producciones varía. Se podría argüir que lo *godardiano* hace referencia a la experimentación y la búsqueda de un modelo argumental y estilístico para construir metáforas visuales y sonoras que expresan ideas.

Ahora bien, respondiendo a la pregunta, ¿cómo narra Godard? Encontramos presente en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) que, a diferencia del *cine canónico*, no existe una *estructura aristotélica*: no hay un inicio, no hay nudo, no hay un desenlace, concebidos desde la mirada clásica. Por esto, considero pertinente recordar

los principios de la narración del *canon* que se sujetan al *arco aristotélico*, proveniente del teatro y sus funciones: donde se generan unas *líneas temáticas* que narran una relación de conflicto existente entre una fuerza que representa la bondad y una fuerza antagónica. Lo que da paso a otro elemento del *canon*: una *narración cronológica* de cada momento del film, en una relación con puntos marcadamente representados en el pasado, presente y futuro. Esto desencadena en relación de causa y efecto o *causalidad* en la que un suceso ocurre porque hay una cadena de eventos que la generan. Y todos estos elementos recaen en una correlación de *transparencia* con el espectador.

Lo anteriormente mencionado es, desde la perspectiva *clásica*. La construcción de una historia que ya conocemos. Por esto, para comprender la narrativa que Godard usa, se debe pensar de manera más holística, ya que él propone elementos que son poco tradicionales. Salirse del claustro al que estamos sujetos por solo conocer este tipo de historias y entender que hay más que la *estructura aristotélica*, no es fácil, pero le pido el esfuerzo.

La narrativa *godardiana* rehúsan estos elementos y los transforma. “No hay nada, si no están estos elementos”, podría pensar usted. Ya que probablemente no conoce otros modelos narrativos. Pero no se lo tome tan a la ligera, ¿recuerda que le dije que se debe pensar un poco más holístico? Es cierto lo que le digo, pues hay otras propuestas a esta *estructura aristotélica* en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) y las iré develando, pero no se agite, que las próximas líneas lo podrán dejar con los elementos y las definiciones más claras (o no).

En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), como argumenta Javier Villar Bibián, podemos encontrar una: la *estructura teatral épica* o *brechtiano* (Bibián, 2006), que irrumpe los elementos pilares del canon, porque aquí es donde hallamos las funciones argumentales en el cine de Godard en *Vivir su vida* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), donde se desmonta el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*.

Para poder evidenciar esto, debo exponerle primero el *film,* pero no puedo contarle *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) de la manera en la que lo hice con el *canon hollywoodense*. Básicamente porque no tienen un tratamiento similar. Se trata de relatos diferentes, por tanto, merecen una propuesta expositiva diferente. He buscado y rebuscado alternativas. Ante esto, he decidido: primero, darle un contexto general sobre el argumento de la obra, sus elementos que yacen dentro de sí y los que se encuentran más allá de la existencia fílmica, desde la interpretación de los códigos. Como segundo, planteo narrarle episódicamente las secuencias que expone Godard en esta cinta, como lo hizo Bibián, a manera de *escaleta*, en su trabajo *Análisis intertextual de "Vivir su vida"* (Bibián, 2006). Por último, presentar las características de su argumento que la hacen propias del *teatro épico*. Tomo esta decisión porque considero que es la condición en la que la propia cinta me permite hacerla comprensible y en la que puedo narrarle la historia, para luego ejemplificar la estructura la *narrativa épica* en ella.

Estructura narrativa épica: el argumento fragmentado en doce cuadros. "Vivir su vida".

Un film que, como comenta Bordwell, habla de "una radiografía del panorama de la prostitución parisina" (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985). Yace en sí una realidad fraccionada, narrada en doce *cuadros*, relata la historia de un sujeto fragmentado como Nana, que atraviesa por una sociedad francesa sesentera decadente en posguerra que le envuelve. Una Nana en apariencia y emociones similar a la Ana Karénina que propone Tólstoi. En un *cine de ideas* que describe la vida de una mujer dócil e idealista, pero sobre todo muy frágil, la cual quería ser actriz de cine, pero termina en una tienda de discos. Es una cinta que nos muestra qué ocurrió, pero no un por qué ocurrió. Rechaza la causalidad. Muestra lo que es y lo que existe: el presente, lo que ocurre, el "yo" que es transmutado por el contexto. Sin saber por qué, pero intuyendo que es por temas económicos, Nana acaba como prostituta de una red mafiosa. Todo esto entre unas metáforas que proyectan ideas sobre reflexiones del entretejido social de interacciones mercantiles que afrontaba la cultura francesa con un sentimiento de posmodernidad económicamente apocalíptico. Y entre más metáforas, ella buscaba una comprensión de sí misma y del panorama en el que residía. Mientras Nana, aunque sigue en la red de prostitución, se enamora, y cae víctima al ser asesinada en una lucha entre dos mafias (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985).

Vivre sa vie (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), una existencia fílmica que no trata sobre las dificultades de comunicación; pero sí las trata, no trata sobre el papel de dominación en las estructuras de poder entre el hombre y la mujer; pero sí las trata. *Vivre*

sa vie (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) no es una película que habla sobre el presente y lo incontrolable que puede ser; no habla sobre la influencia del arte en la sociedad francesa en declive; no trata sobre una sociedad mercantilizada donde se vende el amor y sostiene la muerte de ella misma y de sus sujetos ante la supervivencia del más fuerte; pero sí la trata. *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) no es una película que trata sobre la filosofía o de 2.000 Francos para sobrevivir, pero sí lo trata.

Estructura narrativa épica: los doce cuadros.

Como le prometí, ahora veremos el desarrollo episódico de un relato fragmentado sobre Nana en los doce *cuadros* que Godard propone su lectura.

Ilustración 128. 1. Un bar - Nana quiere abandonar a Paul - El pin-ball.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana y Paul se encuentran en un café hablando sobre lo que sienten por su separación. Le comunica a Paul que ha encontrado trabajo en la tienda de discos *Pathé Marconi* donde será la vendedora, y habla de su sueño de ser actriz de cine. Luego le pide a Paul 2.000 Francos, a lo que Paul responde que no se los prestará. Siguen

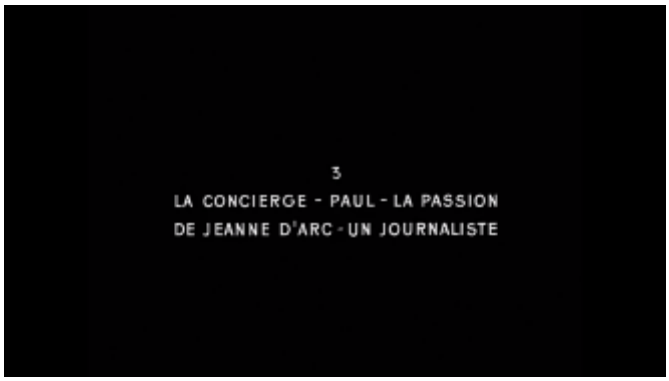
hablando de la vida, mientras pasan a jugar *pin-ball* y fuman cigarrillo y compartiendo metáforas sobre sus vidas.

Ilustración 129. 2. Casa de discos - 2.000 francos - Nana vive su vida.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana está en su lugar de trabajo: *Pathé Marconi*, donde hace los quehaceres de una vendedora de discos. Habla con los clientes y sus compañeras. Mientras busca un disco que le pidió un cliente, le pegunta a una compañera de la tienda de discos por Rita, quien le debe 2.000 Francos. Luego le pregunta a otra vendedora por el libro que está leyendo.

Ilustración 130. 3. La portera – Paul - La pasión de Juana de Arco.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana llega a su vivienda y la ama no la deja entrar por no haber pagado aun el alquiler. Sale del lugar y se encuentra en la calle a Paul, quien la invita a cenar, ella prefiere dirigirse al cine a ver una película. Allí se encuentra con un hombre viendo *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928), donde ve aquello que sucede frente a sus ojos, que sueltan unas cuantas lágrimas ante el sometimiento al que se ve obligada Juana de Arco. Nana sale del cine con el hombre. Luego se halla a un café y habla con un periodista, quien le prometió iniciarla en el mundo de la actuación si se toma unas fotos desnudas. Nana le pide 2.000 Francos, él responde que no los tiene. Los dos se van juntos del café.

Ilustración 131. 4. La policía - Interrogatorio de Nana.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana es aprehendida por unos policías quienes la custodian y le hacen un interrogatorio. El policía le cuenta el crimen del que se le acusa: robo. Nana le explica que ella no robó nada y que no tiene dinero ni vivienda. El policía le pregunta por lo que piensa hacer, ella le responde: “No lo sé. Yo quiero ser otra”.

Ilustración 132. 5. Los bulevares exteriores - El primer hombre - El cuarto.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana decide ejercer la prostitución y se encuentra en una calle donde se ejerce el oficio. Un hombre la ve plantada entre todo el resto de seductoras mujeres, le ofrece ir con él, ella acepta. Nana y el hombre se encuentran en un hotel, ella se haya allí sin

saber cómo actuar ante su primer cliente. Él le pregunta cuánto valen sus servicios, Nana responde: 4.000 Francos, él le da 5.000. Mientras intenta darle un beso; ella lo evade.

Ilustración 133. 6. ***Encuentro con Yvette - Café de las afueras - Raoul - Ametrallamiento.***

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana se topa con su amiga Yvette, con la que se dirige a un café. En el café sostienen una conversación sobre por qué terminaron en la prostitución. De lejos, el proxeneta de Yvette, está jugando al *pin-ball*, ve a Nana y a Yvette hablando, este se acerca para conocer a Nana. Hay un cruce de disparos fuera del café y un hombre herido entra al local, por esto, Nana huye despavorida.

Ilustración 134. 7. La carta - Aún Raoul - Los campos Elíseos.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

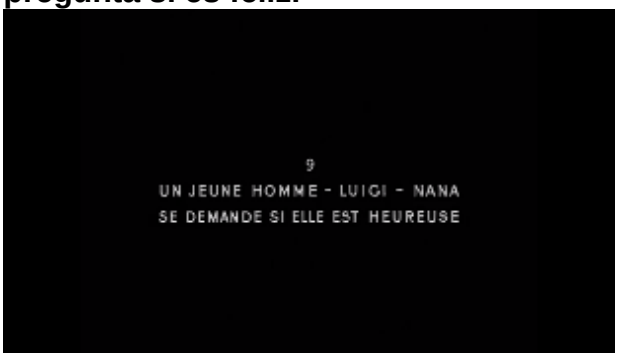
Nana se encuentra en un bar, escribe una carta a una meretriz para que la acoja, una carta que la describe de pies a cabeza. El proxeneta de Yvette, Raoul, aparece y la ve escribiendo la carta, ante eso, le promete que ganaría más dinero yéndose con él, que trabajando en un prostíbulo. Tras una ardua conversación, la convence y comienzan a hablar del sueño de Nana: ser actriz de cine. Luego Nana le pregunta que cuándo comienza, Raoul le responde que en la anochecida.

Ilustración 135. 8. Tardes – Dinero – Lavabos – Placer – Hoteles.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

El proxeneta trabaja con Nana explicándole la naturaleza del oficio, mientras ella comienza a ser una experimentada prostituta con diferentes clientes.

Ilustración 136. 9.Un joven – Luigi - Nana se pregunta si es feliz.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

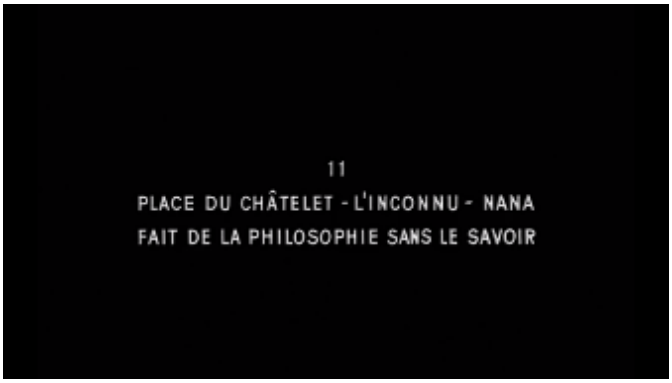
Nana entra con Raoul a un bar donde están los amigos de su ahora administrador. Suben al segundo piso. Ella mira el lugar y se fija en un joven llamado Luigi, que está jugando billar, comparten miradas. Él va al primer piso del bar por unos cigarrillos, sube y se los da a Nana. Después de esto, Nana colocan música en el lugar y comienza a bailar como en un musical.

Ilustración 137 . 10. La calle - Un hombre - La dicha no es alegre.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana de nuevo se encuentra en la calle de prostitutas, un cliente se dirige a ella. Los dos van a un hotel. Allí el hombre le pide un trío, a lo cual Nana busca en todo el hotel una compañera libre. Después de mucho buscar encuentra a Elizabeth quien está disponible. Nana no sabe si se siente infeliz o desdichada.

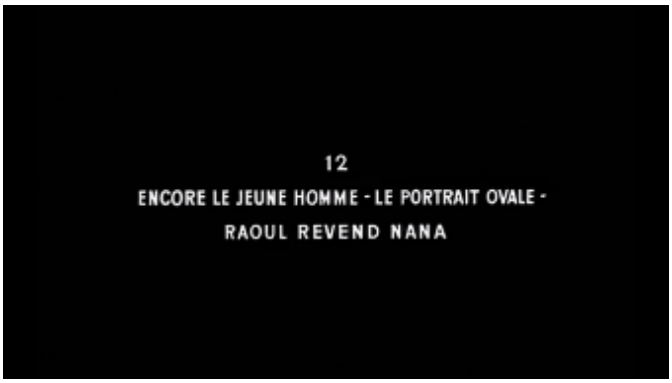
Ilustración 138. 11. Plaza Châtelet - Lo desconocido - Nana filósofa sin saberlo.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana entra en un café, ve a un hombre leyendo, le pregunta si le invita a una copa, él le dice que sí. Lo ve como un hombre con experiencia y de confianza, y se sienta, mientras fuman y conversan. Hablan sobre la dificultad de comunicación, hablan sobre el lenguaje y sobre el amor. Él le propone diálogos sobre Kant y una metáfora sobre “Los Tres Mosqueteros”. Ella no le comprende muy bien, pero siguen reflexionando sobre la importancia de la comunicación y el hacernos entender ante el otro y del amar, que al final resulta siendo lo verdaderamente valioso en existencia.

Ilustración 139. 12. Aún el joven - El retrato ovalado - Raoul vende a Nana.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Nana se encuentra en una habitación con Luigi. Le pide a Nana que se vaya con él a Luxemburgo. Ante esto, ella acepta y decide dejar la prostitución. Luigi lee un libro de *Obras Completas* de Edgar Allan Poe traducido por Charles Baudelaire, mientras ella se encuentra situada al lado de una ventana escuchando el relato de Luigi. Nana le cuenta a Raoul que dejará la prostitución y este la vende a otra mafia. Entran a un carro para el encuentro con la otra mafia. Al momento de “intercambiarla”, no pagan el dinero completo por Nana. Ante esto comienza un cruce de tiros entre las mafias en el que usan a Nana como escudo contra las balas, ella recibe unas cuentas y cae muerta en ese momento, mientras Raoul y la otra mafia huyen de allí.

El discurso godardiano: Narrativa. otra vez la estructura épica. Las dos características.

Al haber completado la exposición, tanto de la sinopsis como de la escaleta de *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), me encamino entonces a presentar las características de su argumento que la hacen propias de la estructura del *teatro épico*. Javier Villar Bibián las presenta en su investigación (Bibián, 2006), de estas, he seleccionado dos, las que considero más frecuentes en el film a analizar:

- La obra no expone un conflicto, sino que narra una historia mostrando a seres y cosas en transformación a través de escenas discontinuas (Bibián, 2006, pág. 104).

Mientras el cine de *Hollywood* encontramos un conflicto entre fuerzas que se yuxtaponen y generan una evolución forzosa de los personajes; en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) no obtenemos un conflicto claro entre una fuerza del bien y una del mal; o alguien que encarne unos intereses completamente opuestos y que habite el espacio fílmico de Nana. El film ofrece una representación de la realidad desde distintas perspectivas en la condición del presente de Nana, en las que se entiende que vive dentro de un contexto que no le favorece. Un contexto al que Nana no confronta, sino en el que coexiste con una mano invisible que moldea el destino de sus ocupantes al cual se le puede llamar estructura económica. Ella sin ser consciente “sigue la corriente”, mientras decae levemente en sus deseos y sueños al verse frustrados por ese

ambiente que la envuelve y la condiciona. La película no narra un conflicto, narra unos sujetos pasajeros y otros más recurrente que se (re)envuelven en unas situaciones predeterminadas a las condiciones sociales de la época: obligar a la mercantilización de la vida en la búsqueda de sobrevivir, en un mundo donde el interés individual prima a un bien mayor, entre unas relaciones de poder en las que se prefiere la muerte de las personas a un desarrollo colectivo -como vemos ya tenía tintes *del "Godard Maoísta"* inclusive en la "época de la *Nouvelle vague*"-. Por el contrario, sí hallamos una trama desarrollada de manera fraccionada en la que hay una disposición dividida de las ideas y metáforas que nos narran unas transformaciones en la vida de Nana: sus rupturas amorosas, sus trabajos, su vida, su muerte. Ante estas variaciones en su ambiente ella se ve obligada a transmutar, ya sea para bien o para mal. Como vemos, Nana registra algún tipo de cambio de etapas entre *cuadro*: al principio era una mujer frágil y de sentimientos nobles que cargaba con su pesada y laboriosa sobrevivencia, pasa a convertirse en un ser apático, nihilista -usando en el mal sentido de la palabra- y sin mayor muestra de emociones; al contrario del pasaje anterior, Nana culmina con un ser sintiente con deseos de vivir, en la búsqueda de "vivir su vida", la vida de Nana; no la que la mano invisible le moldea.

> - Cada escena aparece por sí misma. No hay progresión dramática, sino que se van acumulando informaciones sobre el personaje y el mundo en el que vive (Bibián, 2006, pág. 104).

Como rememoramos, el cine canónico cumple el principio de uniformidad, del *arco aristotélico* y el de *causalidad*. En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), gracias a su narrativa del *teatro épico*, notamos que: ni se cumple con una sensación de unidad, ni se cumple un *arco aristotélico*, ni se cumple el principio de *causalidad*. -Ni, ni, ni-. En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) dilucidamos una película fraccionada que narra lo acontecido en doce *cuadros* sin necesidad de un desarrollo cronológico, en las que nos narra de manera independiente. *Cuadros* en los que Nana tiene su propio universo. Donde se generan momentos con un ritmo ligero, y Nana transita por todos estos universos sin necesidad de una relación de causa y efecto que tenga que presenciar el espectador. Por contrario, deja en duda la *causalidad* como base de una narrativa e incumple con el principio de transparencia. Esto para que el espectador interprete la información, sea creativo y genere hipótesis: ¿Por qué Nana no siguió en la tienda de discos? ¿Cómo fue que Nana perdió aparentemente sus emociones? O, ¿por qué se enamoró de Luigi?: Quizá porque le acusaron de ladrona; quizá porque vio un asesinato; quizá porque fue el único que no le habló en la película.

Ante este panorama, añado una característica que puedo argüir de las dos anteriores, otra ruptura en el *canon hollywoodense*. Como recordamos, el *canon* aceptaba la *realidad diegética* como una *realidad verosímil* y única, por esto, en el *teatro épico* no se intenta encaminar los esfuerzos a crear una atmósfera de realidad para el espectador. No, por el contrario, Godard sabía que era una creación partida de la ficción y de diferentes perspectivas de la realidad, por tanto, era consciente de la convención que tenía a los espectadores acostumbrados a ser un “dios” invisible ante la presencia

de unos personajes que llevaban su vida ante sin percatarse de su presencia. En general, Godard intentaba hacer algo más: ser burlesco con esta condición e interactuar con el espectador en procesos en los que rompía ese convencionalismo en una sala de cine. Por tanto, no se promovía por una actitud de convencer al público de ver algo real, jugaba con el espectador, intentaba buscar un cómplice. En este punto es bueno ejemplificar esta postura de Godard en *Vivre sa vie*. En los créditos iniciales podemos encontrar a Nana, interpretada por Ana Karina, en diferentes perspectivas frente a la cámara. ¿Qué nos quiere decir eso? Para una lectura interpretativa de esta escena podemos citar a Bordwell, quien nos dice que en estas posturas iniciales de Nana frente a la cámara se evidencia que Godard nos quiere hacer partícipes de su vida, mostrándonos los diferentes matices o perspectivas de la realidad de Nana solo al inicio de la película (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985). Y todo esto mientras ella se encuentra con una actitud taciturna y nostálgica acompañada de nosotros. Lo que deviene en una mirada intensa con los ojos melancólicos de Ana Karina mirando al espectador, compartiendo con él su historia, invitándolo a *“vivir su vida”*, rompiendo la cuarta pared, y así Godard satíricamente se burla de la ilusión que generaba el cine en el espectador. Godard ahora hace partícipe al espectador de su vida.

Ilustración 140. Rostro de Nana de perfil.

Ilustración 141. Nana rompiendo la cuarta pared

Ilustración 142 Rostro de Nana de perfil.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Explicamos ya como el film rompe con el *arco de los tres actos*. Rompe con la *realidad diegética*. Rompe con las *líneas temáticas*. Rompe con la *cronología*. Rompe con la *causalidad*. Evidenciamos que *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962): es una película que rompe con el *canon* a través del *teatro épico o brechtiano*.

El discurso godardiano: Estructura paramétrica. Entre la narrativa y la estilística.

Vivir su vida trata finalmente "sobre el cine"

(Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985)

Como ha comprendido, Godard no es un director fácil de analizar, por eso, para terminar de analizar la narrativa y continuar la estética, es conveniente abarcar las dos desde un concepto difícil de precisar pero que nos servirá para culminar lo narrativo y después arribar a la parte estilística. Por esto, considero pertinente exponer esta estructura justo en la parte de en medio del capítulo pues abarca las los facetas a analizar.

Ahora bien, en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) encontramos la irrupción con el *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, presente en un elemento extraído de *Paxis du cinema* de Burch: los *parámetros*; el cual retoma Bordwell y lo llama: la *narrativa paramétrica*. ¿A qué se refiere Burch al hablar de *parámetros* dentro de la narración y la estilística? Estos son los elementos que hacen parte de la composición de la obra fílmica, "El filme se hace ante todo de imágenes y sonidos; las ideas intervienen más tarde" (Burch, Praxis del cine, 1979, pág. 150). Para Burch, existe una relación dialéctica entre los *parámetros* del film, o una relación de contradicción en la disposición compuesta de los *parámetros* en la película -imagen y sonido-, cada elemento lo considera una alternativa narrativa que desea comunicar algo más allá de lo específico "iluminación suave/iluminación intensa, sonido directo/sonido mezclado" (Burch, Praxis

del cine, 1979). Esta forma argumental concluye en la composición de polos que se relacionan dialécticamente y se manifiestan en la existencia fílmica, buscando una organización de los elementos estilísticos de la película y a su vez estos devienen en una correspondencia hacia un modelo narrativo y estilístico nuevo en el cine.

Si no entendió mucho, retomemos el *canon hollywoodense*, ¿recuerda el principio donde la *"narrativa supedita la estilística"*? Pues bueno, lo que nos quieren decir Burch y Bordwell es que aquí, en la *narración paramétrica*, se da todo lo contrario a la *narración clásica*. Es una narrativa que resalta la construcción simultánea de todos los elementos de la obra, en el caso del cine las imágenes y lo sonoro, esta relación, para Burch, constituye un argumento. De manera más simplificada: la estilística genera el argumento. Se trata entonces de un discurso representativo donde los elementos o los *parámetros* del cine relaten una historia. Podemos decir que este tratamiento de la trama intenta alejarse del *canon hollywoodense* para aprovechar todas las alternativas comunicativas que puede tener el lenguaje cinematográfico. Podemos centrar más el concepto y decir que la estilística, conformada por visual y lo auditivo, cada una tiene independencia semiótica, pero al mismo tiempo hay una correspondencia de dependencia entre ellas, que no necesariamente significa que transmiten la misma idea. ¿Qué quiero decir con eso? Que dentro de cada encuadre: la fotografía, la composición, el color, el decorado, la iluminación, el sonido, la música y el montaje llegan a tener significantes yuxtapuestos unos con otros, que no reflejan una unidad -como sí lo hace en la *narrativa clásica*, para dejar un mensaje claro de la película-, pero que cada uno intenta formular una relación de *"código semiótico"* que confiere una interrelación de ellos y constituye un argumento.

Interpreto que usted se preguntará ¿y para qué tanta independencia semiótica de los elementos de un encuadre que dicen cosas diferentes y no permite una fácil lectura del film? ¿Por qué Godard no simplemente expresa lo que se quiere de manera precisa? Pues la respuesta se encuentra en dos elementos del cine. El primero, se refiere al mismo cine, que, desde la concepción del *canon clásico*, al ser supeditada la estilística por la narrativa, no explora su materia prima: la imagen y el sonido. Y la segunda, se encuentra en la relación con el espectador, porque no es lo mismo cultivar un público al que se piense entretener con una historia que solo sirva para eso: entretener; a querer tener un público que racionalice de manera activa o cree hipótesis y se transforme en un cómplice con el director -como diría Cortázar en Rayuela-, donde se logra generar otro tipo de experiencias en la cual un espectador no ve la misma película dos veces, cada vez encuentra *significados*[1] diferentes: genera múltiples ideas sobre las mismas metáforas que siempre van a estar en esa existencia fílmica, un espectador reflexivo.

¿Se acuerda que mencioné la palabra *collage*? Pues bueno, *un collage* no es solo de una cosa. Dentro del relato de *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), está la estructura *épica del teatro bretchiano*; pero para culminar el *collage* nos hace falta algo más. Por esto aterrizamos en esta irrupción a la *narrativa hollywoodense*. Esta *narrativa paramétrica* que surgió justamente como contra-respuesta al *clasicismo hollywoodense*; pero no nació de la nada, tuvo influencia de diversas perspectivas del cine. Primera,

[1] Significado, corresponde a los elementos no tangibles o que suscita a los conceptos; no a la materia. (Joly, 2005)

obviamente de *Hollywood*, ya que, como leía usted al inicio de este relato sobre Godard, enuncié las palabras de Truffaut, quien aseveraba la influencia de esta forma de producción en el cine que hacían los jóvenes de la *Nouvelle Vague*, donde notamos el manejo del lenguaje cinematográfico creado por Griffith. La segunda, la encontramos en el *cine arte y ensayo*, que buscaba rescatar la *esencia "artística del cine"*, de allí hallamos esta incesante búsqueda por metáforas. Y la tercera influencia la encontramos en el *cine histórico-materialista soviético*, quienes concebían el cine como un *discurso* de una parte de la realidad, de allí devine su característica forma de percibir la realidad en una película, no como un discurso de *realidad diegética*, sino una búsqueda de expresar justamente diferentes perspectivas de una misma realidad, desde diferentes usos del lenguaje cinematográfico (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985).

Por el momento se ha mostrado que a Godard no le importa relacionarse con un *"código semiótico"* único de convencionalismo entre el film y el público. Sabemos que espera suscitar en el público un espectador ávido y creativo que descifre sus metáforas visuales. Y ahora con la *narrativa paramétrica* entendemos que allí reside una nueva transgresión del *canon*: hay una manera diferente de concebir al cine y al espectador. Tomando el cine como un *arte del discurso de metáforas sonoras y visuales*; y al espectador como un ser pesante que genera *significados* a través de los *significantes*[2] de un film. Concluimos también que no hay una dependencia de la estilística a la narrativa; al contrario, hay una dependencia de la narrativa a la estilística.

---

[2]Significante, corresponde a los elementos tangibles o materiales. (Joly, 2005)

Estructura narrativa y estilística paramétrica: Los principios.

Bordwell nos propone algunas de las categorías que yacen dentro de esta *estructura paramétrica*, pero en este trabajo desarrollaré dos de las características. Las que considero reflejadas dentro de *Vivir su vida* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), que forman parte del pensamiento y las construcciones *godardianas* de metáforas e ideas.

Bordwell propone la *fragmentación* (Bordwell, La narración canónica, 1996), la cual termina consolidado el modelo de estructura argumental y estilística como una unidad discontinua, en Jean-Luc Godard en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) se refiere como *cuadros*. Todas ellas con intrínsecas cargas semióticas, forjando cada uno intra-narrativas que representan diversas facetas de la vida de Nana: sus sentimientos, su relación con los hombres, el trabajo, su vida. Es un relato que no conduce a un final. Una mezcla de fragmentos accidentales que no suceden por el *orden causal*, donde el espectador es partícipe de ese misterio, va guiado y complementa la lectura del film al descifrar los códigos semióticos de Godard. La división e inconexión en *causalidad* o en unidad es tan poca que, en la última imagen de un cuadro podemos encontrar a Nana en un hotel con un cliente, mientras que, en la siguiente, después del intertítulo, la alcanzamos a ver hablando de filosofía. Situaciones que solo ocurren por el orden anacrónico de la posibilidad, que no son limitadas por una relación de causa y efecto vistas como una historia en unidad.

Ilustración 143. Nana ante el acto sexual que acontece a sus espaldas

Ilustración 144. Nana conversando con el filósofo, desconcertada.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Gracias al tener los cuadros divididos por los intertítulos, se forma el discurso. Pero sin esta fragmentación, si no fuera el pilar de la estructura narrativa. Si se consolidara una narrativa entera de unidad o una historia cronológica que revele todo o tenga una relación de *transparencia* con el espectador; no se podrían generar hipótesis en el público, preguntarse por el "¿qué pasó?". No ocurriría un proceso de racionalización del contenido semiótico. Godard nos develaría todo, desde lo que pasó con Paul, hasta lo que ocurrió con el tiroteo o por qué Nana dejó la tienda de discos o por qué se inició en la prostitución. Podemos adentrarnos en lo no percibido, en aquello que no está dicho, que no es auto-conclusivo gracias a la *estructura paramétrica*.

Bordwell también plantea la *abstracción* (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985), que Godard la realiza por medio de *metáforas visuales y sonoras* para expresar ideas. *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) presenta esta alternativa

en diferentes ocasiones dentro del film. Unas metáforas que dicen y demuestran que el lenguaje cinematográfico puede abordar construcciones argumentales desde las metáforas como medio de representación de ideas abstractas y complejas de expresar. Podemos verlo cuando Nana se siente triste por ver Juana de arco, Godard entonces nos muestra la identificación entre ambas al hacer uso del *cine dentro del cine*: genera un símil sin decírnoslo y nos presenta el personaje, nos muestra como son acusadas por una sociedad enferma donde ellas solo intentan hacer el bien, pero son condenadas. Quizá, nos muestra esto por su condición de mujer en una estructura de intercambio mercantil de los cuerpos; o quizá por los sueños perdidos de Nana. Quizá, sí, quizá, no. Pero eso es lo importante del cine de Godard, y de la *estructura paramétrica*, te permite generar conjeturas a partir de esas metáforas donde el espectador ávido abstrae esos códigos y los interpreta, el espectador reflexivo.

Ilustración 145. Nana ve La Passion de Jeanne d'Arc (Dreyer, 1928) en el cinéma.

Ilustración 146. Nana reacciona a *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928) *en el cinéma.*

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

¿Existe una transgresión del *canon narrativo de Hollywood* en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)? “Palabra que sí”. Se irrumpe ese contrato de convenciones generado entre el espectador y el film. La *realidad diegética* deja de existir; lo que existe es un mundo sin un orden temporal y sin una ilusión de *realidad única* y verosímil gracias a la *narrativa paramétrica* y su raíz en el *cine arte y ensayo* y en el *cine histórico-materialista soviético*. No hay *causalidad* gracias a la *fragmentación*, sabemos lo que aparentemente ocurre; pero nos faltan los “por qué”. Sino hay *causalidad*, no hay transparencia con el espectador, siempre se encontrará con enigmas y con misterio referente a lo que sucede en la existencia fílmica. Las líneas temáticas nunca existieron pues la estructura épica las abole por un desarrollo del relato basado en la información que nos da el contexto del personaje, no en un conflicto. ¿Cuál *cronología*? Nunca existió.

¿Será que la transgresión también se da en el campo estilístico?

El discurso godardiano: La estilística. Estructura paramétrica.

> Vivir su vida aborda el problema de la comunicación y, en consecuencia, los recursos estilísticos pueden tomarse como símbolo de la distancia existente entre las personas. (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985)

Abriendo la discusión: ¿será que la transgresión y por tanto los aportes al cine de Jean-Luc Godard también se da en el campo estilístico? A raíz de este panorama, atisbamos que, lentamente, la *estructura paramétrica* se va diluyendo entre lo narrativo y lo estilístico. Ya mencionamos algunas categorías que Bordwell propone para lo narrativo: la *fragmentación* y la *abstracción*. ¿Pero hay elementos que propone Bordwell para lo estilístico? Los hay, y vamos por ellos. "¡A la carga!":

- El *estructuralismo*, se sustrae de la corriente del pensamiento estructuralista, o lo que es lo mismo al análisis de las estructuras[3]. Acá, el estructuralismo, se refiere al uso de las estructuras convencionales o clásicas: el uso del *canon fílmico hollywoodense*. Usted se estará preguntando: si este capítulo trata sobre las transgresiones y propuestas de Jean Luc Godard, ¿por qué el escritor me dice que el francosuizo hace uso del *canon hollywoodense*? Ante lo cual, responderé que la construcción de los arreglos de la *estilística paramétrica* se constituye de dos elementos, este es el primero: el estructuralismo, en el cual la composición estética de la obra o el manejo del lenguaje cinematográfico, se basa en una *estructura clásica*, para que la obra sea comprensible y haya un código común. ¿O sea que Godard hace uso del *canon hollywoodense*? En cierto modo, sí.

[3] El estructuralismo según Barthes, "se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación" (Roland, 1971).

¿Recuerda el *collage*? Pues bien, Godard hace uso de muchos sistemas dentro de su sistema de códigos. Ya hablamos de su *estructura narrativa épica*, su influencia del *cine de arte y ensayo* y el *cine histórico-materialista*. Ahora estamos hablando de la *estructura paramétrica* y del *estructuralismo*, donde encontramos el *canon hollywoodense*, del cual sustraen elementos que son ya una convención entre el film y el espectador: una relación de comprensión. Lo podemos ver en las *ilustraciones 147 y 148*, donde el uso del *campo contra campo* dentro de esta película varía en diversas ocasiones y lo iremos develando dentro de este mismo capítulo; pero, en dicho fotograma logramos evidenciar el campo contra campo clásico, evidenciando que en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) hay elementos estructuralistas.

Ilustración 147. Nana indagada por la policía en campo contra campo canónico.

Ilustración 148. El policía interroga a Nana en campo contra campo.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

- Godard ya usó el canon, pero ante la propuesta del *estructuralismo*, o los códigos semióticos clásicos, surge en cadena como reacción a este: el *serialismo*, del cual se desprenden los códigos que el autor quiera proponer en la obra. En Godard es preciso decir que el *serialismo* se ve reflejado en la distribución de los elementos en un encuadre, los movimientos de cámara o en la pista de sonido, cada uno de ellos, conlleva una construcción de *significantes* a través de elementos cinematográficos. En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) lo observamos en las siguientes ilustraciones. En las cuales podemos encontrar un conjunto se *significantes* en el encuadre que sustentan el concepto de la “dificultad de la comunicación”. En la primera imagen, observamos cuando Raoul le ofrece a Nana trabajar con él. ¿Qué nos quiere decir eso? Pues que Nana durante el film, expresa la necesidad de comunicarse sin tener que hablar y que entre más se habla, más se está mintiendo. En la imagen apreciamos esta *metáfora* visual, la cual nos recuerda a la idea de la “estructura de la comunicación”: emisor, mensaje y receptor. Nana con este gesto de “hablar sin hablar” con Raoul queda convencida de él y accede a ser su prostituta, atada a su idea de la necesidad de comunicarse sin palabras; y le creyó a Raoul, porque justamente no le dijo nada en ese momento. Vemos como con solo unos cuantos fotogramas Godard nos cuenta una historia, con sus códigos semióticos propios a través del lenguaje de imágenes y sonido o lo que es lo mismo: hace uso del *serialismo*.

Ilustración 149. Nana y Raoul emulando la estructura de la comunicación sin pronunciar palabra alguna.

Ilustración 150. Nana cierra la cortina, ocultando la relación con su primer cliente.

Ilustración 151. Metáfora de la prisión que Nana vive.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Ya tenemos el *collage* de *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)*: estructura del teatro épico*, *estructura paramétrica narrativa*: *fragmentación* y *abstracción*, *estructura paramétrica estilística: estructuralismo* y *serialismo*, y la influencia del *clasicismo hollygoodense*, así como del *cine arte y ensayo* y *el cine histórico-materialista*. Ante esto, propongo *"pensar entre imágenes"*. Lo que es lo mismo, analizar y ejemplificar la estilística de *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962). Deviene

entonces una ineludible cuestión, señor lector, ¿acaso hay elementos dentro de la *estructura paramétrica* que nos guíen en la búsqueda de descifrar con los elementos estéticos del film? Sí los hay, por esto, primero procederé a exponer los elementos que caben dentro de lo fotográfico, procederé luego a los sonoros, pasaré con el montaje y por último enunciaré algunos de los elementos más importantes dentro de esta obra. Lector, le propongo adentrarnos a revisar cada uno de los elementos *serialistas*, o las transgresiones y aportes estilísticos de Jean-Luc Godard, que, aunque serán analizadas por separado, veremos cómo se relación unas con otras.

Veamos algunos de los elementos fotográficos: la *composición*, el *plano*, el *ángulo*, *movimientos de cámara*, la *iluminación* y el *decorado*. Como premisa, propongo comprender que cada uno de los *parámetros* mencionados varían en función de lo que quiera exponer Godard. Unos se repiten más que otros, pero en este trabajo hablaré desde los patrones repetitivos de metáforas.

La *composición* en esta película, no recurre a un orden *canónico* de ubicación central o áurea del personaje como eje del encuadre y de los elementos que transitan en esa existencia fílmica. Por el contrario, podemos evidenciar que el uso estético y narrativo de la composición corre acorde a una relación de los *“códigos semióticos”* dispuestos en el espacio de cada cuadro. En la *ilustración 151*, ubicamos a Nana en el borde inferior del plano, dándole la espalda a la relación sexual que acontece tras de sí, evidencia la función significante que Godard nos quiere expresar de Nana en este momento del film: la soledad y la sensación de no pertenencia al lugar que la rodea, en un momento en el que se pregunta si es feliz o no. Por el contrario, podemos encontrar

que, en la *ilustración 152*, hay una idea de mostrarla ciertamente fuerte o poderosa, ya logramos apreciar que Godard con esta *composición* nos quiere mostrar a una mujer ávida en la prostitución y con experiencia que ha recogido a lo largo de muchas experiencias, conseguimos ver a una Nana con dominio de sí, a diferencia de la relación con su primer cliente, la vemos como una mujer segura y seductora, pero a la venta. En la *ilustración 153*, lo que avistamos es una *composición* donde se plasman dos ideas. Una se centra en la experiencia de Nana como prostituta, segura y dispuesta. Al lado podemos reconocer a un hombre que se hace de sus servicios. Estas dos ideas se entremezclan expresándonos las dos fuerzas que se unen en un encuadre que narra la relación mercantilista, ella con una actitud en la no le importa nada y solo le provoca indiferencia, y él en una actitud de afecto.

Ilustración 151. Nana despegada de la existencia y lo que la rodea.

Ilustración 152. Nana, coqueta y segura.

Ilustración 153. Nana y el cliente comparten un abrazo donde ella se muestra indiferente.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Cada *plano* de Godard, no sucede en un orden de paso a paso o de acuerdo a una lógica de mostrar la locación e ir llevando al espectador a las interacciones de los personajes. Los *planos* recaen en una necesidad de narrar y ocultarle información al espectador. No hay una escala de planos que vaya de mayor a menor, pero sí hay una serie planos que son más usados: el general, el plano medio y el primer plano. Hay una búsqueda por ocultarle la mayor cantidad de elementos al público. Apreciamos como el uso del *primer plano* o los planos cerrador, donde presenciamos menos elementos en el encuadre; o lo que sería lo mismo: una carga semiótica menor, pero más contundente, deviene de una estética minimalista[4], que le ayudan a contar *Vivre sa vie* (Godard J.-L. ,

[4] Al preguntarle por el minimalismo al filósofo Richard Wollheim, él responde: utilicé el término «arte minimalista» para definir obras diferentes, pero con algo en común: habían trastocado poco la superficie pictórica, eran más bien cuadros monocromáticos. Había mucha complejidad en el cuadro, al reagrupar elementos encontrados no necesariamente en la naturaleza, sino como resultado de un proceso industrial. Son obras de segundo orden, con un papel semididáctico que nos hace pensar sobre lo que es

Vivre sa vie , 1962), pues se omite información al espectador, el cual debe reflexionar y generar hipótesis sobre aquello que se le oculta, solo generando ideas con lo más sustancial que le es ofrecido. También, el primer plano, es usado por Godard para resaltar elementos importantes, como puede ser una acción, pero de manera más recurrente, los usa a lo largo de la película para mostrarnos la belleza del sujeto a narrar, de Nana, interpretado por Anna Karina, su musa, quien en ese momento era su compañera. Ahora bien, como podemos ver las *ilustraciones 154 y 155*, en una conversación entre Nana y Paul. ¿Y qué quiere decir esta transgresión? Justamente reside en la "imposibilidad de comunicación" de los personajes que han terminado una relación donde se rompe con el canónico campo contra campo. En la *ilustración 156* observamos cómo se encuentran juntos, pero siguen de espalda y mientras Paul hace una reflexión Allí, Godard decide darle uso al sentido semiótico del lenguaje cinematográfico al pasar a un plano de Nana en solitario -*ilustración 157*- mostrándonos que la alegoría que enuncia Paul, se refiere a Nana*: "La gallina es un animal que se compone del exterior y del interior. Si se quita el exterior, queda el interior. Y cuando se quita el interior, se va el alma.".*

---

el arte. Cuando vamos a un museo, deberíamos pensar que estamos en un entorno en el que tenemos enfrente obras de arte y punto, dejando atrás cuestiones filosóficas. (GIL, 2001)

Ilustración 154. Conversación entre Nana y Paul/

Ilustración 155./ demostrando la dificultad de comunicación entre los dos personajes.

Ilustración 156. Nana y Paul juntos en el encuadre.

Ilustración 157. Nana en solitario, debido a que la alegoría de Paul, se refiere a ella.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

El *ángulo*, se centra en dos características: una relación de mostrar las emociones del personaje y crear un vínculo empático entre el espectador y los sentimientos de Nana. ¿Qué quiere decir eso? Que Godard decide narrar el ánimo del personaje frente a algo o a alguien a través del ángulo. Una relación de inseguridad o de seguridad; de superioridad o inferioridad. En la *ilustración 158*, observamos una relación angular inferior entre la cámara y la posición de Nana, en la que se muestra a Raoul intimidante

frente a ella. En una escena donde él le propone ser su proxeneta. Ella con una actitud de sumisión frente a la propuesta económica que le hace, sucumbe por la seductora manera en la que Raoul le propone sus intenciones con ella. Mientras en la *ilustración 159*, podemos encontrar el ángulo al mismo nivel de su rostro, en lo que parece un plano hecho para empatizar con la sensación del personaje que no sabe qué hacer consigo y decide ejercer la prostitución.

Ilustración 158. Ángulo en el que se muestra a Nana indefensa.

Ilustración 159. Ángulo para identificar a Nana con el espectador

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

En los *movimientos de cámara* avistamos una gran ruptura con el canon, pues los movimientos no son usados para mostrar un lugar o contextualizar al espectador con el entorno. En este film el movimiento de cámara está al servicio semiótico de narrar, pues este no sigue el ritmo de los personajes, ni se adelanta de ellos para que otro personaje entre a cuadro; como sucede en el canon. El servicio semiótico que cumplen los *movimientos de cámara* se centra en Nana, parece que la ama -como Godard a Anna Karina- y está sujeta a esta, mostrándonos de manera tácita su relación con los demás

y dejándonos *“vivir su vida”*. Dentro de la película podremos ver renuentemente la necesidad de darnos a entender la incapacidad para comunicarse. Y los *movimientos de cámara* no son los de menos en intentar plasmar este concepto abstracto que Godard hace con maestría. En las *ilustraciones 160 a 165*, la conversación entre Nana y el periodista, logramos distinguir una carga narrativa pues los travelling nos dejan visible a un personaje y al otro no mientras mantienen una conversación. Ocultándonos al periodista, mientras Nana habla; ocultándonos a Nana mientras el periodista habla. Todo esto en un movimiento pendular que en todo momento intenta buscar el rostro de Anna Karina y nos muestra la dificultad para comunicarse con el otro.

Ilustración 160. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Ilustración 161. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Ilustración 162. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Ilustración 163. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Ilustración 164. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Ilustración 165. Movimiento pendular para mostrar la carencia de comunicación entre Nana y el periodista.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Como recordamos, la *iluminación* en el canon es concebida de dos maneras: la primera, está en función de complementar los elementos de *la realidad diegética*, donde se intenta recrear artificialmente la luz natural; y la segunda separar los personajes principales del decorado o de personajes secundarios. Godard también intenta dos funciones con la iluminación. La primera de ellas, es un uso naturalista, como vemos en la *ilustración 166* y la *167*, la luz que se encuentra en estos segmentos del film se refiere a una iluminación natural. ¿Qué quiere decir esto? Pues que Godard no intenta recrear una realidad, él usa la realidad para narrar. Además, la iluminación cuenta con un servicio

semiótico, pues es recurrente el uso del contraluz en los primeros planos de Nana, por tanto, Godard plasma lo contrario al *canon hollywoodense*, no separa a Nana del entorno con el uso de la luz, por contrario, la diferencia con ausencia. Esta decisión se convierte en una función narrativa ya que, al usar el contraluz en Nana, muestra la insatisfacción y la sensación de no pertenecer a ese contexto que la rodea, pues la oculta y distancia de aquello que está en el mundo exterior. En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) nos narra con el uso de la luz la sensación de no estar en sintonía las relaciones exteriores con las con las interiores, ante lo que Nana decayó en el intento de luchar contra el mundo, siguió la corriente del contexto, lo que la llevo a perder su exterior y su interior, por tanto, su “alma”.

Ilustración 166. Luz natural.

Ilustración 167. Luz natural.

Ilustración 168. Contraluz narrativo.

Ilustración 169. Contraluz narrativo.

Ilustración 170. Contraluz narrativo.

Ilustración 171. Contraluz narrativo.

Ilustración 172. Contraluz narrativo.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

El *decorado*, no es visto como un artilugio o algo netamente ornamental, como sí lo es el *cine canónico*, donde el *decorado* se representa como un elemento para representar la *realidad diegética*. En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), el *decorado* lo podemos encontrar naturalista en las calles, pues con producciones de bajo presupuesto, no podía alterar los elementos que se encontraban en los exteriores. Pero

en los interiores, podemos ver el aspecto minimalista de Jean-Luc Godard, porque solo encuadraba aquellos elementos que imprimían una narración semiótica dentro del cuadro. En la *ilustración 173*, podemos ver como Godard relata el encuentro de Nana con su primer cliente y él hace uso de un elemento dentro del campo fílmico para evidenciar las inseguridades que tiene Nana: la cortina. Pues Nana entra a la habitación del hotel y lo primero que hace es cerrar la cortina, y vemos cómo ella no se encuentra segura de lo que hace. Lo que podemos reafirmar al ver seguidamente cuando el cliente decide darle un beso y ella con esmero intenta rechazarlo.

Ilustración 173. Nana cierra la cortina, ocultando la relación con su primer cliente.

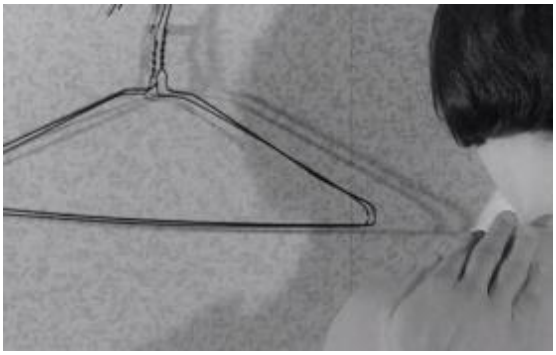
Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Ahora bien, ¿recuerda que le indiqué que estos parámetros vivientes dentro del cuadro constituían una relación dialéctica entre ellos? Bueno, para exponer la relación dialéctica de la *estructura paramétrica*, utilizaré *la ilustración 174*, en la cual podemos encontrar los elementos anteriormente mencionados en una yuxtaposición y construyendo un discurso, una *metáfora visual* que se puede constituir en una idea.

Partamos por el inicio, vemos en la *composición* tres puntos dentro del *plano* con carga semiótica. El primero de ellos es Nana, quien se encuentra desnuda y de espaldas al espectador. El segundo en la sombra que genera la *iluminación* que propone Godard, que genera una sombra. El tercero, está en el *decorado*, donde encontramos un gancho de ropa de alambre que cuelga de un clavo. Son parámetros que habitan en un espacio fílmico de un *primer plano*. Usted se estará preguntando, ¿qué quiere decir este escritor con estas palabras? A lo que me refiero es que los elementos estilísticos de los que he estado hablando hasta el momento -la *composición*, el *plano*, el *ángulo*, *movimientos de cámara*, la *iluminación* y el *decorado* - se relacionan unos con otros y generan un discurso. Por tanto, verlos por separado, no es la mejor manera de observar el relato de *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962); pero en este texto lo he hecho para facilitar la comprensión de cada uno de los elementos y para evidenciar su interdependencia argumental. Pero con este ejemplo espero dejar claro que también, en una lectura general de un plano, todos estos elementos interdependientes semióticamente, se confabulan en un argumento. ¿Pero cuál es el discurso de este plano? Bueno, las interpretaciones pueden ser múltiples como ya he mencionado anteriormente. Pero en el encuadre, podemos encontrar a Nana desnuda de espaldas, con la mano de un hombre en su hombro, su sombra y un gancho de ropa. Los elementos físicos en el espacio fílmico se convierten en argumento metafórico y juntos convergen en una idea. Veamos su desarrollo semiótico, paso a paso. Nana desnuda de espaldas= la carencia de comunicación con las otras personas y la indiferencia. La mano del hombre sobre Nana= la estructura de dominación entre hombre y mujer. El gancho de ropa de

alambre= las prendas de vestir. La sombra de Nana= une los elementos anteriormente mencionados y los confluye en un discurso de unidad: las relaciones sociales mercantilizadas, el amor como una postura de ropa a buen precio, la carencia de comunicación en las relaciones humanas y la indiferencia social. Son ideas válidas de estos *parámetros* en relación dialéctica que proponen un argumento sin tener que enunciar palabra alguna aprovechando el uso del lenguaje de imágenes. Es por esto que la *estructura paramétrica* le presta importancia a la estilística, pues considere que los *parámetros* yuxtapuestos entre ellos pueden prestarse para generar una narrativa propia y un argumento.

Ilustración 174. Cuadro donde parámetros construyen una relación dialéctica.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Ahora que describimos los *parámetros* fotográficos de manera individual y en comunión. Ergo, apuntamos ahora a lo sonoro y a describir los elementos que conforman sonido diegético y el sonido extradiegético.

Dentro del *campo fílmico de Hollywood*, el *sonido diegético* se remite a una necesidad imperante de utilizar sonidos referentes como el sonido de una puerta al tocar o el de un teléfono al *ring-rinear*. Todo en pro de la *realidad diegética*. Sin olvidar que, cualquier tipo de ruido o de elemento sonoro no previsto, está prohibido. De nuevo, el sonido, en el *canon*, es ornamental. Con Godard encontramos elementos distintos, porque lo sonoro se confabula o se yuxtapone con la imagen, justamente en la búsqueda de metáforas. Exploraremos ahora una de ellas, la cual podemos observar en las *ilustraciones 175 a la 182*. En este momento del film, podemos ver a Nana en un café fumando, mientras se genera un tiroteo. La imagen y el sonido se confabulan, cuando Godard decide frenar los fotogramas según el sonido de los disparos. Ta, ta, ta, ta, ta. Una transgresión que impide la *realidad diegética* y nos muestra una reflexión misma sobre el cine, que está construido de fotogramas en movimiento. Godard nos muestra el movimiento de la cámara a través de los fotogramas. Este es un recurso que el cineasta durante su amplia trayectoria ha seguido usando, lo apreciaremos al verlo y escucharlo de nuevo en *Adieu au langage* (Godard J.-L. , Adieu au language, 2014).

Ilustración 175. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 176. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 177. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 178. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 179. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 180. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 181. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Ilustración 182. Comunión entre la imagen y el sonido como una metáfora de la misma fotografía.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Tabla 1. Découpage cuadro 12 y el sonido extradiegético.

Vivre sa vie - Découpage									
Esc.	Plano	Descripción	Imagen				Sonido	Anotaciones	T
			Plano	Composición	Fundido	Luz	Extradiegético		
Intertítulo 12. ENCORE LE JEUNE HOMME-LE PORTRAIT OVALE-RAOUL REVEND NANA							Sube música a primer plano abruptamente		6″

22	1	Luigi lee un libro y lo baja	Primer plano	Central	-	Natural	La música sube	El libro que lee Luigi es: Obras completas de Poe traducción de Baudelaire	5"
22	2	Nana de acerca a la ventana fumando un cigarrillo, la abre y le pregunta algo a Luigi	Primer plano	Áurea	-	Contaluz en Nana	La música se mantiene	Nana le pregunta a Luigi: "¿qué hacemos hoy?"	6"
22	3	Luigi le responde a Nana	Plano medio	Central	-	Natural	La música se mantiene	El libro le tapa la boca. Él le responde: No sé. "¿vamos a Luxemburgo?"	7"
22	4	Nana se dirige a la ventana fumando y la cierra	Primer plano	Áurea	X	Contaluz en Nana	La música se mantiene	Nana le dice a Luigi que va llover	5"
22	Fundido A negro						La voz de Luigi		3"
22	5	Luigi sigue leyendo el libro	Primer plano	Central	X	Natural	La música se mantiene y comienza de nuevo/ La voz de Luigi	Luigi lee unas líneas del libro	39"
22	6	Nana mira a Luigi y sonríe ante lo que él lee, ella lo mira, voltea la mirada, vuelve a sonreír y lo mira	Primer plano	central	-	Natural	La música comienza a bajar a segundo plano y finaliza/ La voz de Luigi	Luigi lee unas líneas del libro	32"

En lo que se refiere al *sonido extradiegético*, *Hollywood* nos marca los momentos más importantes del film con este código sonoro. ¿Recuerda que Godard uso los *primeros planos* para mostrar la belleza de Anna Karina? En *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), de nuevo, como podemos apreciar en la *tabla 1*, se hace uso de la música para retratar la belleza y la fragilidad de su personaje Nana. Con tonos tristes y melancólicos de un violín, el cineasta nos hace entender la tristeza de este sublime personaje a través de sus relaciones con los hombres y el contexto.

Ahora pasamos al montaje, donde la película también nos permite ver un elemento que seguirá usando en su cine: el uso de un discurso en *voz en off*, mientras unas imágenes convergen con este o se yuxtaponen. Un montaje que le permite hacer una resolución de ideas complejas y de representaciones en poco tiempo, mientras plantea otro tipo de figuras narrativas donde exprese ideas. ¿Cómo le voy a mostrar este uso que le da Godard al montaje? Primero puede leer el discurso articulado en *voz en off* a manera de diálogo en el *Apéndice A*[5], y a continuación, tendrá en el trabajo el diálogo de imágenes entre las *ilustraciones183 y 223*, las cuales se encuentran en el *cuadro* 8 de esta película y le servirán para comprender este modelo de montaje. Este es un elemento en el que convergen el *cine histórico-materialista* y el *cine arte y ensayo* el cual podríamos observarlo si profundizamos en la obra de Godard en sus posteriores producciones.

[5] Léase el diálogo entre Nana y Raoul del *cuadro 7* en el Apéndice A

Ilustración 183. Discurso de imágenes.

Ilustración 184. Discurso de imágenes.

Ilustración 185. Discurso de imágenes.

Ilustración 186. Discurso de imágenes.

Ilustración 187. Discurso de imágenes.

Ilustración 188. Discurso de imágenes.

Ilustración 189. Discurso de imágenes.

Ilustración 190. Discurso de imágenes.

Ilustración 191. Discurso de imágenes.

Ilustración 192. Discurso de imágenes.

Ilustración 193. Discurso de imágenes.

Ilustración 194. Discurso de imágenes.

Ilustración 195. Discurso de imágenes.

Ilustración 196. Discurso de imágenes.

Ilustración 197. Discurso de imágenes.

Ilustración 198. Discurso de imágenes.

Ilustración 199. Discurso de imágenes.

Ilustración 200. Discurso de imágenes.

Ilustración 201. Discurso de imágenes.

Ilustración 202. Discurso de imágenes.

Ilustración 203. Discurso de imágenes.

Ilustración 204. Discurso de imágenes.

Ilustración 205. Discurso de imágenes.

Ilustración 206. Discurso de imágenes.

Ilustración 207. Discurso de imágenes.

Ilustración 208. Discurso de imágenes.

Ilustración 209. Discurso de imágenes.

Ilustración 210. Discurso de imágenes.

Ilustración 211. Discurso de imágenes.

Ilustración 212. Discurso de imágenes.

Ilustración 213. Discurso de imágenes.

Ilustración 214. Discurso de imágenes.

Ilustración 215. Discurso de imágenes.

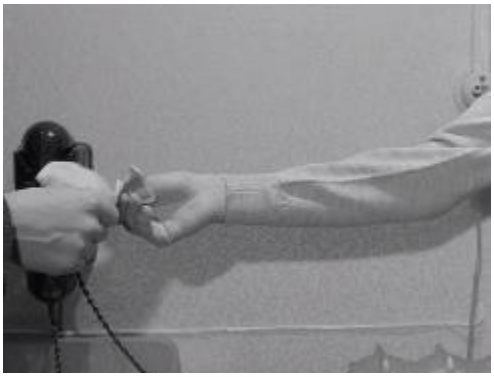


Ilustración 216. Discurso de imágenes.

Ilustración 217. Discurso de imágenes.

Ilustración 218. Discurso de imágenes.

Ilustración 219. Discurso de imágenes.

Ilustración 220. Discurso de imágenes.

Ilustración 221. Discurso de imágenes.

Ilustración 222. Discurso de imágenes.

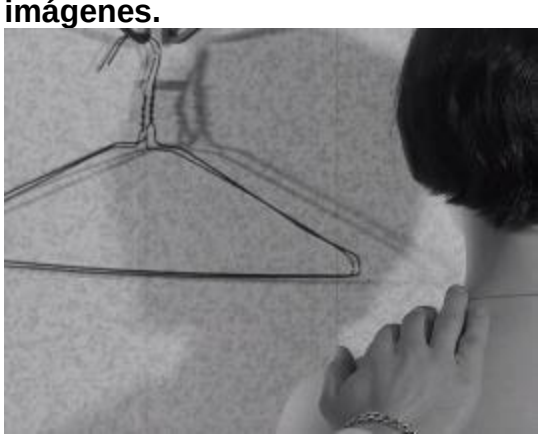
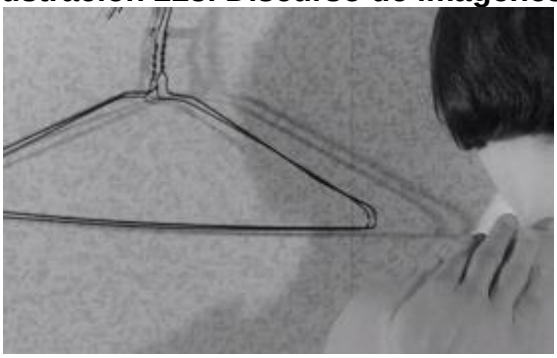


Ilustración 223. Discurso de imágenes.



Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Recordemos que para el cine canónico el *montaje* es el cúmulo de fotogramas, planos, escenas y secuencias que conforman una unidad de realidad verosímil. En *Vivre*

sa vie (Godard, Vivre sa vie , 1962), al contrario, con el principio de fragmentación del argumento no se obtiene esto. Se obtiene algo nuevo, una realidad discontinua que muestra varias facetas de Nana. Esta realidad fragmentada permite metáforas que el montaje canónico no permite. Entremos en la *ilustración 224* hasta la *234*, donde podemos ver la repetición de la misma acción tres veces. Nana abraza a Luigi tibiamente, expresando su amor por él, al ser el único hombre que nunca pronunció una palabra con ella, recordando que para Nana el amor verdadero se representa en no tener que hablar, porque para ella no hablar significa no mentir. Una idea que Godard decide imprimir repetitivamente, no solo cuando Nana y Luigi hablan con subtítulo; también lo hace cuando Nana conversa con el filósofo y con Paul. En el *cuadro 12*, se ejemplifica la conversación con el filósofo, donde muestra que no se puede dejar de hablar como quería Nana; pero también nos muestra como Nana se enamora sin que Luigi tenga que pronunciar una palabra.

Ilustración 224. Montaje de repetición.

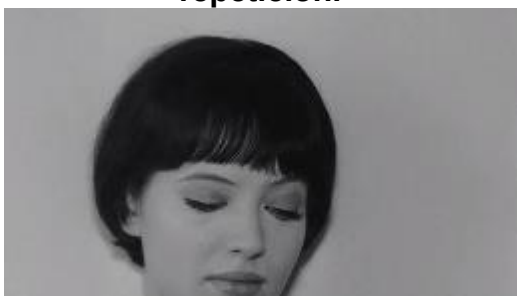


Ilustración 225. Montaje de repetición.

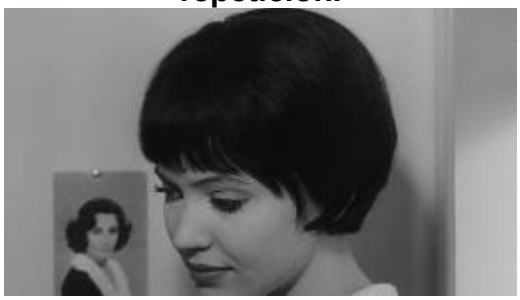


Ilustración 226. Montaje de repetición.

Ilustración 227. Montaje de repetición.

Ilustración 228. Montaje de repetición.

Ilustración 229. Montaje de repetición.

Ilustración 230. Montaje de repetición.

Ilustración 231. Montaje de repetición.

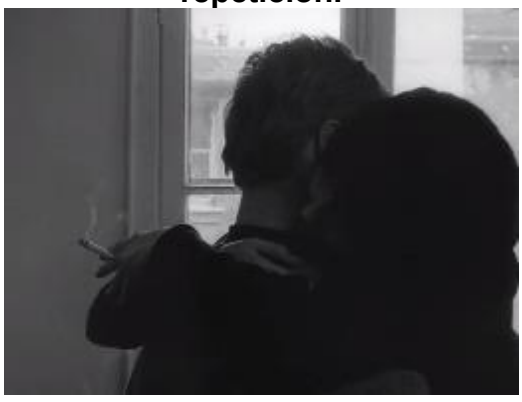


Ilustración 232. Montaje de repetición.

Ilustración 233. Montaje de repetición.

Ilustración 234. Montaje de repetición.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

En este momento del texto, quiero hacer un recuento sutil de algunos de los elementos importantes que deberían estar en cualquier trabajo referente a Jean-Luc Godard. El primero de ellos hace referencia a los *intertítulos*, los cuales nos recuerdan a los inicios del cine, cuando no era sonoro. Ellos aparecen para fragmentarnos la película y abrirnos un universo que Nana habitará y nos dan un recuento de lo que ocurrirá dentro del espacio fílmico. Nos marcan el inicio de un rumbo que Nana transita. Aparecen entre negros silenciosos o con la melancólica canción que le ronda la vida de Nana. Le dan forma al tratamiento narrativo de este film. En sintonía a este elemento, no puedo pasar por alto el uso de los *subtítulos* en el *cuadro 12*, cuando Luigi le dice a Nana que se

vayan a Luxemburgo juntos. Con coherencia, Godard utiliza el recurso de los *subtítulos* para hacernos entender que, no se puede vivir sin la comunicación, como nos dice el filósofo; y nos hace entender que las palabras nos mienten, nos limitan, un tema que abordará también en *Adieu au langage* (Godard J.-L. , Adieu au langage, 2014). Por eso hace uso de los subtítulos y calla la voz de Nana y la de Luigi, a quien nunca escuchamos hablar directamente con Nana en la película, y quizá, solo quizá por esto que Nana terminó impregnada de él.

Ilustración 235. Intertítulos.

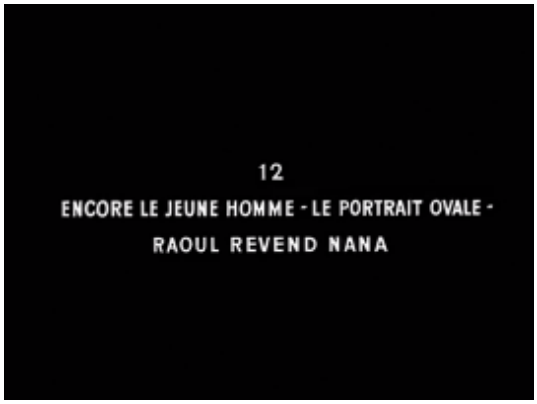


Ilustración 236. Subtítulos.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Tampoco quiero dejar atrás otro elemento que siempre, al ver esta película, me parece un enigma y he querido descifrar. Otra referencia del mismo cine en esta película, la podríamos observar en el uso de las superficies reflexivas, llámese espejos o vidrios, pues Godard nos narra con “cámaras”. Hace una referencia al mismo cine en el sentido en el que el cine se hace con imágenes, la imagen se hace con fotografía, la fotografía se hace en una cámara, la cámara tiene un espejo, el espejo captura un campo fílmico,

en el que los elementos del encuadre se interrelacionan. ¿Y qué pasa fuera del campo fílmico? ¿De aquello que se nos es negado por la propia fotografía o el encuadre del plano? Es un misterio para el espectador, pero Godard en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962), expande los mismos campos del encuadre con las superficies translúcidas, nos muestra aquello que se nos oculta, nos muestra otra realidad a la que podemos acceder. Veamos como en la ilusión metafísica del cine se expande aún más. En la ilustración Nana y Paul estaban hablando de espaldas, no les podemos ver el rostro, no los conocemos, pero el espectador ávido, ese espectador reflexivo que busca Godard, encuentra dentro del encuadre que el espejo justo frente a ellos les muestra los rostros. Los espejos y los vidrios le sirven pues a Godard para expandir el campo fílmico, y para decirle al espectador “en este cuadro hay más de lo que aparenta ser”.

Ilustración 237. superficies reflexivas.

Ilustración 238. superficies reflexivas

Ilustración 239. superficies reflexivas.

Ilustración 240. superficies reflexivas.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

No quiero saltarme tampoco el elemento principal por el que se conoce a Godard. Godard, cita, cita y cita. Veamos ahora la intertextualidad de Godard y su capacidad para generar un rompecabezas de citas.

- Al iniciar la película, en esa instancia en la que nos encontramos fuera de los cuadros que propone el director, nos encontramos con el primer elemento intertextual. Como si de un libro se tratara, pasamos la portada: con el perfil en contraluz de Nana y el título *Vivre sa vie*, pasamos a la página que sería de referencias editoriales, y nos encontramos con el casting y el equipo de producción, pasamos de página y nos encontramos la cita que podemos ver en cualquier libro. En este elemento notamos los tintes en los que Godard nos propone su lectura: como un ensayo, como si Godard nos propusiera la lectura de literatura, nos expone la frase de Montaigne *“Il faut se prêter aux autres et se donner a soi-même”* (Hay que prestarse a los demás, y darse a sí mismo). La cual, nos da ilustración sobre el tipo de cine que hace Godard, como dice Bibián: “Poner una cita

de Montaigne en el comienzo de la película ya es toda una declaración de intenciones de la forma ensayística que va a adoptar el filme" (Bibián, 2006, pág. 116).

Ilustración 241. Montaigne, cita.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

- La anterior no es la única referencia a la literatura, pues el nombre de "Nana" deviene de dos elementos. El primero provine de "Nana", la novela y el personaje de Zola y de la película homónima de Jean Renoir. Y la segunda, la hemos visto que Godard y Anna Karina -Nana- son compañeros; además nos hemos percatado a lo largo del film el amor que le pregona a Nana, como si fuera Anna Karina. Quizá nos sorprenda saber

que el nombre de Nana no solo conduce al sujeto de Zola o Renoir, también nace del anagrama de Anna=Nana.

Ilustración 242. Nana=Anna.

Ilustración 243. Referencia en el poster a Zola.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

- Godard siempre imprimió su disconformidad política, haciendo valer el pensamiento de esa generación que participó en *Mayo del 68*: el arte debe ser político. Inclusive desde su etapa en la *Nouvelle Vague* implementaba su militancia activista con códigos semióticos impresos en este film, referentes a la *Guerra de Argelia* y las fuerzas imperialistas imponiéndose a naciones que estaban bajo su yugo.

Ilustración 244. G.A.R.(Groupe d'action et de résistance) quienes luchaban contra los imperialista en la Guerra de Argelia.

Ilustración 245. Laszlo Szabo, actor que Godard usa para referirse a la Guerra de Argelia.

Ilustración 246.Laszlo Szabo, actor que Godard usa para referirse a la Guerra de Argelia. (Godard J.-L. , Week-end, 1967)

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

- El valor que Godard le da a la filosofía se ve reflejado en sus films. Entre la los elementos intertextuales podemos evidenciar a Nana hablando con el filósofo (Brice Parain), léase en el *Apéndice B*[6]. Donde hablan sobre la comunicación y el amor. Citando a Hegel, a Kant y a Alejandro Dumas.

[6] Léase el diálogo entre Nana y el filósofo del *cuadro 11* en el Apéndice B

- No podía olvidar la doble referencia. Cuando Luigi lee *Oeuvres complètes* de Edgar Allan Poe con traducción de Charles Baudelaire. Doble cita a estos *poetas malditos* que se confabulan en este *Retrato oval* de Nana y de Anna Karina*,* léase en el *Apéndice C*[7].

- Recordar la cita a su gran amigo Truffaut, a quienes las ideas los distanciaron y nunca los reconciliaron. Un emotivo elemento intertextual en la cartelera de cine donde se presentaba *Jullies et Jim* (Truffaut, 1961) que nos recuerda el fuerte lazo que tenían estos dos compañeros del cine. Uno, recordado como un *maestro* y el otro como un *genio*.

Ilustración 247. Julles et Jim de Truffaut.

Fuente: (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

[7] Léase el diálogo entre Nana y Luigi del *cuadro 12* en el Apéndice C.

Par-te I (UVE)

Conclusiones/ Reflexiones

Como un enunciado, antes de proceder a concluir con las líneas de este texto, es indicado precisar que, al generar reflexiones sobre todo el proceso de investigación, construcción del *canon fílmico hollywoodense y desentrañar la estructura de Vivre sa vie*, hay una interpretación de parte del autor con los elementos encontrados. Si lo desea, puede adentrarse en algunos de los pensamientos del investigador. Pero usted podrá tener los propios, y sería lo idea, sería lo mejor que podría hacer, pero ahora el escritor expondrá los suyos.

Canon fílmico hegemónico hollywoodense

En este momento es correcto cambiar uno de los imaginarios más grandes en la cinematografía: el cine de *Hollywood* es un cine de “transparencia” o un cine que no tiene discurso. Lo cual es algo falso. Vamos por partes:

Primero, desde la investigación, sabemos que hay una fórmula en el cine *hollywoodense*, que se condensa en: *realidad diegética + transparencia + causalidad.* Efectivamente, en el trabajo ya evidenciamos que el *cine canónico* tiene un método, un desarrollo en cadena de producción. Pues es un producto burgués que deviene de la Revolución Industrial. Y sus fines, desde esta perspectiva, son manejados en las dinámicas capitalistas. Como comentaba en la entrevista que se le realizó a Carlos Mario

Pineda, crítico de cine de la ciudad de Medellín, se trata de una “mcdonalización” del cine, una fórmula conocida atada al consumo de una historia concebida para entretener.

Segundo, conocemos que el cine para el *clasicismo hollywoodense* es un simple medio de comunicación, en el cual los elementos cinematográficos son subordinados por las normas de la narración teatral y literaria, todo esto en la búsqueda de una coherencia y entendimiento del código entre el espectador y el film. En consecuencia, me da a entender que los recursos estéticos son limitados. Lo que nos deja pensar que en *Hollywood* no hay una libertad absoluta de usar los elementos estilísticos de diversas maneras para buscar una exploración del lenguaje con esos recursos. Resulta entonces en una libertad de producción y generación de narrativas restringida y limitada (una no-libertad), o lo que es lo mismo: no permite una exploración de otras “realidades” u otras maneras de retratar y percibir el mundo, esto deviene entonces en una restricción tanto a la visión del realizador, como al espectador, quien se ve atado a una única visión del mundo, la estadounidense.

Esto nos lleva al siguiente punto, y es, ¿a qué me refiero con una coerción de la libertad para el realizador y para el espectador? O, ¿a qué me refiero con una restricción a una verdad única o “realidad” única? Me refiero a un discurso. Un discurso que además es hegemónico en occidente, acapara las salas de cine, domina a los realizadores y a los espectadores.

Por tanto, para poder hablar del discurso de *Hollywood* vale preguntarse: ¿quién es el espectador para el *cine canónico*? Pues es quien recibe la información que le suministra el film, o el discurso. Desde una posición un tanto ingenua, se argumenta que

al narrar desde una perspectiva de “realidad objetiva” del mundo, no posee un discurso o un trasfondo ideológico. Es una excusa vaga. En la *estructura hollywoodense* obtenemos una construcción del relato dramático formulado para el entretenimiento. ¡He ahí su capacidad de sumergir al espectador! Pues el *estilo clásico* usa sus elementos para mantener sujeto al espectador y privarlo de su criterio y reflexión, ante la capacidad que posee su fórmula de interpretar y manipular sus emociones, por lo que ve y lo que escucha. Se convierte en un receptor de información que no tiene la capacidad de racionalizar o cuestionar, ya que siempre está entretenido. O lo que es lo mismo, tratar al espectador, como alguien incapaz de pensar.

Muy bien, ya tenemos un público alienado y manipulable. “¡Hora, metámosle el discurso!”. Ahora el *cine canónico* ejerce su capacidad de adoctrinamiento de las masas durante el relato, dando una verdad única del mundo con la que ha ejercido un domino en occidente. Por tanto, es falso que el cine de *Hollywood* no es propagandístico, por el contrario, es un cine que transmite muchos imaginarios en la sociedad. Un cine que tiene unas narrativas que construyen idilios sobre las dinámicas ideológicas capitalistas y la moral estadounidense: donde sus personajes principales, *WASP*[8], tienen sueños como el ascenso laboral, la promesa del aumento de la propiedad privada y la libertad. Todos estos elementos de la ideología capitalista disfrazados en una historia de amor, que alienan al espectador, pero que, discursivamente, tiene meya en el imaginario de los asistentes a las salas de cine, que no son pocos, pues *Hollywood* llena los teatros. Claro,

[8] White Anglo-Saxon Protestant, se trata de un prototipo de hombre estadounidense.

y todo lo que esta simple narrativa conlleva, el odio al diferente: como es la xenofobia, el racismo, el machismo, antisocialistamo. Se debe entender que es un cine tan discursivo, que necesita un disfraz para que el espectador no se dé cuenta de él.

La importancia del canon

La construcción narrativa y estética del *canon fílmico hegemónico hollywoodense*, es un sistema de convenciones o códigos comunes entre el espectador y el film, por tanto, allí radica su importancia. Hacer entender al espectador por completo la película, tanto, que ni tenga tiempo de pensar. Vale más la búsqueda alienadora del vulgo a través del entretener. Es evidente que su relevancia en la cinematografía es mundial, pero que recae en saberlo y modificarlo, como diría Carlos Mario Pineda: lo bueno del canon es romperlo, pero con argumentos **(Pineda, 2018)**. Porque el mismo Godard conocía a la perfección el funcionamiento de este armatoste. Por eso notamos como a partir del conocimiento del canon y su posterior irrupción argumentada, con *el teatro épico* y con *la estructura paramétrica*, ya no solo había irrupciones, ya había propuestas.

Dos posturas para el cine

Simple: el cine de *Hollywood* es una obra de teatro filmada atada a la idea de convencer al espectador de su realidad. El cine de Godard, por el contrario, sabe que es una construcción irreal y se burla de ello. El cine como medio para contar la historia/el cine como el fin de la historia. En resumen, la *Tesis*: Jean-Luc Godard propone nuevas alternativas en el cine; la *Antítesis*: el cine de Hollywood es hegemónico. Se comulgan

en la *Síntesis: Vivre sa vie*, un film que propone nuevas alternativas desde la perspectiva cinematográfica que transcienden del *canon hollywoodense*, para que, tanto los realizadores de cine -quienes se cultivarán viendo la obra y aprendiendo nuevas alternativas al *canon*-, como los espectadores -quieres serán tenidos en cuenta por el director de este filme como seres racionales se formaran-, tendrán algo más que entre entretenimiento para hacer y para ver. Como vimos, satisfactoriamente la *Tesis*, la *Antítesis* y la *Síntesis* nos llevaron a retratar que, finalmente, *Vivre sa vie* "trata sobre el cine" (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985).

El "truco" de Godard

Desentrañamos y describimos *"le truck"*[9] en *Vivre sa vie* (Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962) : su construcción con el *teatro épico* y la *narrativa paramétrica*, de los cuales emana un aire fresco y renovador al cine. Y verdaderamente radica en eso, encontramos la importancia de Jean-Luc Godard como un transgresor que modernizó las narrativas y las historia. ¿Pero por qué es un transgresor? Porque comenzó a pensar diferente: ambicionó pensar como un enfant terrible. Cuando la normativa impone un modelo hegemónico donde dictamina que el cine es el medio para contar el argumento; de igual manera, debe haber un atrevimiento racional en querer confrontar ese pensamiento, y de allí, llegar a argüir que, en realidad, el cine es el fin mismo del argumento. Ahí hay una transgresión.

[9] Truco, en francés.

Aunque los modelos del vivir el cine cobijaban la idea canónica del entretenimiento, Godard, y muchos otros personajes, sabían que el cine tiene capacidad para más. Porque, señor lector ¡el cine es más que entretenimiento! Godard observó esto, y decidió usarlo como medio discursivo para expresar metáforas, y para construir ideas. Comprendió que el cine no estaba para entretener y el espectador tampoco estaba para seguir en esa ingesta. Godard distinguió que el espectador es un humano. Pero, ¿qué hacen los humanos? Piensan, a través de estímulos y reaccionan ante estos (Piaget, 2009). Así, con este modelo desafiante y transgresor, percibió que a través de *su collage*: *estructura del teatro épico*, *estructura paramétrica*: *clasicismo hollywoodense*, *cine arte y ensayo* y el *cine histórico-materialista*; la *paramétrica narrativa*: fragmentación y abstracción; *paramétrica estilística*: estructuralismo y serialismo, representaba un desafío para la construcción mental del público, podría hacer eso que quería: expresar metáforas y construir ideas para un espectador reflexivo.

Hacia la conclusión mayor: pensar pa' brutos pensar para racionalizar/transformar la cátedra sobre cine

¿Y hacia dónde llega este punto? ¡Quizá a la Utopía! Porque, esto me hace repasar en mi propio proceso educativo y los lineamientos de educación en la disciplina de las Comunicaciones. Durante todo un pregrado de Comunicación y Periodismo, los modelos audiovisuales que se presentaban, como Lenguaje Audiovisual, son, justamente, eso: *canon-fílmico-hegemónico-hollywoodense*. No había nada más. Y durante todo el proceso de Educación Superior, los direccionamientos me han querido

adaptar a un modelo de pensamiento en el que debo producir mis obras “pensando pa’ brutos”. Y hoy me pregunto: si los futuros realizadores cinematográficos siguen haciendo productos para brutos, ergo, ¿la sociedad no se queda bruta? Al consumir lo mismo que produce, en un uróboro de digestión masiva de los *mass media*. Contenidos “pa’ brutos”, “sociedad pa’ brutos”; contenido light, sociedad light (Llosa, 2012).

Si seguimos tratando al espectador como un ser digestivo, de pensamiento pasivo, como lo hace *Hollywood*, seguimos promoviendo modelos de pensamiento limitados, alienadores discursivamente hablando. ¿Y, acaso esto va acorde con las directrices de pertinencia y necesidades para la Educación Superior trazadas por el Ministerio de Educación (Ministerio de Educación Nacional, 2017)? ¿Acaso el canon hollywoodense aporta al modelo de desarrollo crítico y de equidad que necesita el país en este momento (Ministerio de Educación Nacional, 2017)? Es hora de comenzar a ampliar los saberes, a transcender paradigmas, a ser democráticos con los conocimientos, a no marginar ideas por el “*utilitarismo*”. Se comprende -lo cual no significa que sea aceptable- que se busque una educación pensada en el contexto mercantil. Pero, ¿Acaso no es momento de darle a este nuevo tipo de construcciones narrativas y estilísticas un lugar dentro del plan de estudio de las Comunicaciones? Es necesario y pertinente, en esta etapa que atraviesa el pueblo colombiano, para hablar de formar una sociedad pensante a través de desarrollo de contenidos que induzcan un pensamiento activo en las próximas generaciones, tratando a Godard, un director que ha encaminado los esfuerzos de su vida a cuestionar, rebatir, generar hipótesis, construir caminos nuevos.

Diálogos

Apéndice A.Diálogo entre Nana y Raoul: las ¿? De Nana

Nana: —¿Qué tengo que hacer exactamente?

Raoul: —La prostituta comercia con sus encantos para ganar buena clientela y establecer las mejores condiciones de explotación.

Nana: —¿Es importante ser guapa?

Raoul: —La belleza no es indispensable para una prostituta. Pero atraerá la atención de los proxenetas ya que el atractivo físico puede ser una fuente de inmensas ganancias.

Nana: —¿Hay que inscribirse?

Raoul: —Desde la ley del 13 de abril de 1946, las prostitutas son sometidas al control médico, pero no policial. La ley de 1946 y el decreto 2.253 de cinco de noviembre de 1947, establecieron el Fichero Nacional Sanitario para todas las mujeres. Contra las cuales haya evidencias de que se dedican a la prostitución.

Nana: —¿Y cómo debo actuar?

Raoul: —En todas partes el procedimiento es el mismo. Por su vestuario, su forma de actuar y su maquillaje. Las prostitutas muestran sus motivos de presencia en la acera. A veces, pese a la prohibición de la ley aborda al cliente directamente.

Nana: —¿A qué tarifa estaré?

Raoul: —De 300 a 15.000 francos por cita, que puede durar de unos minutos a una hora. Y de 5.000 a 50.000 francos por una noche completa.

Nana: —¿Puedo ir a cualquier sitio?

Raoul: —Se han intentado controles, en París especialmente, una orden del prefecto de policía del 25 de agosto de 1958. Prohíbe el callejeo repetido, a ciertas horas en el Bois Boulogne y en el Barrio de los Campos Elíseos.

Nana: —¿Cobro un porcentaje?

Raoul: —Se fija una tasa diaria por adelantado. En el Barrio de los Campos Elíseos es de veinte mil a treinta mil francos por día. Se paga el fin de semana.

Nana: —¿Tengo una habitación para mí?

Raoul: —Los hoteles generalmente cambian las toallas, pero no las sábanas. En algunos, las camas solo tienen de cobertura la sábana de abajo.

Nana: —¿Y la policía?

Raoul: —Opera por redadas. Las que no están en regla son enviadas a exámenes médicos.

Nana: —¿Tengo derecho a un café?

Raoul: —Una prostituta borracha tiene un rendimiento pobre y se les considera indeseables al provocar escándalos.

Nana: —¿Y si quedo embarazada?

Raoul: —Las personas piensan que las prostitutas quedan embarazadas con frecuencia y tienden a abortar. Eso no es exacto. Siempre intentan evadir el embarazo, mediante drogas u otros medios. Pero cuando el embarazo se confirma, los abortos son raros.

Nana: —¿Hay que aceptar a todo el mundo?

Raoul: —La prostituta debe estar siempre a disposición de la clientela. Debe aceptar a cualquiera que le pague.

Nana: —¿Hay clientes todos los días?

Raoul: —Las prostitutas de categoría inferior tienen una media de 5 a 8 clientes por día, ganan 4.000 a 8.000 diarios, pero algunas tienen ingresos extraordinarios. Sesenta clientes al día no son raros los sábados o vísperas de fiesta.

(Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Apéndice B. Diálogo entre Nana y el filósofo: ideas que pululan entre imágenes.

Filósofo: —Ya ve… un poco por hablar.

Nana: —¿Por qué hay que hablar siempre? Muy a menudo habría que callarse, vivir en silencio. Cuanto más se habla, menos quieren decir las palabras.

Filósofo: —Tal vez, pero… ¿se puede?

Nana: —No lo sé.

Filósofo: —Siempre me impresionó que no se puede vivir sin hablar.

Nana: —Sería agradable vivir sin hablar.

Filósofo: —Sí, sería hermoso, ¿eh? Es como si ya no se amase… solo que no es posible.

Nana: —Pero ¿por qué? Las palabras deberían expresar exactamente lo que se quiere decir. ¿Es que nos traicionan?

Filósofo: —Pero nosotros las traicionamos también. Se debe poder llegar a decir lo que hay que decir, ya que se llega a escribir bien. Piensa: a alguien como Platón se le puede aún comprender, se le comprende. Sin embargo, escribió en griego, hace 2.500 años. Nadie sabe la lengua de aquella época, al menos, no exactamente. Sin embargo, llega algo. Por tanto, se debe lograr expresarse bien, y es preciso.

Nana: —¿Y por qué hay que expresarse? ¿Para comprenderse?

Filósofo: —Hay que pensar, y para pensar hay que hablar. No se piensa de otro modo. Y para comunicar hay que hablar… es la vida humana.

Nana: —Sí, pero es muy difícil. Yo pienso que la vida debería ser fácil. Tu historia de “Los Tres Mosqueteros”, quizá sea muy hermosa, pero es terrible.

Filósofo: —Sí, pero es una indicación. Creo que se aprende a hablar bien sólo cuando se ha renunciado a la vida por un tiempo. Es el precio.

Nana: —Entonces, ¿hablar es mortal?

Filósofo: —Hablar es casi una resurrección con respecto a la vida. Cuando se habla hay otra vida que cuando no se habla. Entonces, para vivir hablando uno debe haber pasado por la muerte de vivir sin hablar. No sé si me explico bien, pero hay una especie de ascesis que te impide hablar bien hasta que se mira la vida con despego.

Nana: —Pero la vida de todos los días no se puede vivir con… no sé yo… con…

Filósofo: —Con distancia. Se oscila, por eso se va del silencio a la palabra. Oscilamos entre ambos porque es el movimiento de la vida. De la vida cotidiana uno se eleva a una vida… llamémosla superior. Es la vida con el pensamiento. Pero esta vida presupone que se ha matado la vida muy cotidiana, la vida demasiado elemental.

Nana: —Entonces, ¿pensar y hablar es lo mismo?

Filósofo: —¡Lo creo, lo creo! Está dicho en Platón; es una vieja idea. uno no puede distinguir el pensamiento de las palabras que lo expresan. Un momento de pensamiento sólo puede ser captado por las palabras.

Nana: —Entonces, ¿hablar es un poco correr el riesgo de mentir?

Filósofo: —Sí, porque la mentira es uno de los medios de buscarlo. Errores y mentiras son muy parecidos. No hablo de mentiras ordinarias, como prometer que vendré mañana, y luego no venga, porque no quise. ¿Comprende? Eso son cosas. pero la mentira sutil es muy poco diferente de un error. Uno busca y no encuentra la palabra justa. Por eso le sucedía lo de no saber ya qué decir. Tenía miedo de no encontrar la palabra exacta. Yo creo que es eso.

Nana: —¿Cómo estar seguro de haber encontrado la palabra justa?

Filósofo: —Bueno, hay que trabajar. Es necesario un esfuerzo. Uno debe decir lo necesario de modo que sea justo, que no hiera, que diga lo que quiere decir, que haga lo que tiene que hacer sin herir y sin hacer daño.

Nana: —Hay que tratar de ser de buena fe. Alguien me dijo: “la verdad está en todo, incluso en el error.”

Filósofo: —¡Es cierto! Francia no lo vio en el Siglo XVII. Se creyó que se podía evitar el error, no sólo la mentira, y que se podía vivir en libertad así directamente. Y no es posible. Por lo tanto, Kant, Hegel, la filosofía alemana… son para reconducirnos a la vida. Y para saber aceptar que hay que pasar por el error para llegar a la verdad.

Nana: —¿Y qué piensa del amor?

Filósofo: —Ha bastado que se introduzca el cuerpo. Leibnitz introdujo lo contingente… las verdades contingentes y las verdades necesarias hacen la vida. La filosofía alemana ha mostrado que, en la vida, se piensa con las servidumbres y errores de la vida. Y hay que apañárselas con eso, es cierto.

Nana: —¿No debería ser el amor lo único verdadero?

Filósofo: —Sí, pero sería necesario que el amor fuese siempre verdadero. ¿Conoce a alguien que sepa inmediatamente lo que ama? No, cuando se tienen veinte años no se sabe lo que se quiere. Se saben migajas, se agarra uno a su experiencia, se dice: “me gusta esto”. A menudo se mezcla. pero para constituirse con sólo lo que a uno le gusta, hace falta la madurez. Es precisa la búsqueda. esa es la verdad de la vida. Por eso el amor es una solución, con la condición de que sea verdadero.

(Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Apéndice C. El Retrato Oval de Edgar Allan Poe: el esbozo verbal a Anna Karina.

Luigi: —"Vi así, vívidamente iluminado, un cuadro completamente inadvertido antes".

Luigi: —"Era el retrato de una joven muchacha que empezaba a madurar como mujer. Miré apresuradamente el cuadro, y luego cerré los ojos".

Luigi: —"Fue un movimiento impulsivo para ganar tiempo, para pensar; para asegurarme de que mi vista no me hubiera engañado; para calmar y dominar mi imaginación, para una mirada más sobria y más segura. Tras unos breves instantes, miré de nuevo fijamente el cuadro".

(Silencio)

Luigi: —"El retrato, lo he dicho ya, era de una chica joven. Era meramente una cabeza y los hombros, hecho en lo que técnicamente se denomina estilo *"vignette"*; muy del estilo de las cabezas favoritas de Sully. Los brazos, el seno, e incluso las puntas del radiante cabello se fundían imperceptiblemente en la vaga, pero profunda sombra que formaba el fondo del conjunto. Como obra de arte, nada podía ser más admirable que la pintura en sí. Pero no pudo haber sido ni la ejecución de la obra, ni la inmortal belleza del semblante, lo que tan repentina y tan vehementemente me había conmovido. Menos aún puedo haber sido que mi imaginación hubiera confundido la cabeza con la de una persona viviente".

Luigi: —*"*A la larga, satisfecho del verdadero secreto de su efecto, me volví a tender en el lecho. Había encontrado el hechizo de cuadro en una absoluta "apariencia de vida", de expresión".

Nana: —¿Es tuyo ese libro?

Luigi: —No. Lo he encontrado por aquí.

(Nana le pide un cigarrillo a Luigi, él se lo da)

Luigi: —"Es nuestra historia: un pintor que retrata a su amada." ¿Quieres que continúe?

Nana: —Sí.

Luigi: —"Y, en verdad, a aquellos que contemplan el retrato hablan en voz baja de su parecido, como de una poderosa maravilla, y como de una prueba no menos de la habilidad del pintor que de su profundo amor a aquella a la que pintaba tan extraordinariamente bien. Pero a la larga, al acercarse el trabajo a su conclusión, nadie fue admitido en el torreón, pues el pintor había enloquecido con el ardor de su trabajo, y raramente apartaba sus ojos de la tela, ni siquiera para mirar el semblante de su esposa. Y no quería ver que los colores que extendía sobre la tela los arrancaba de las mejillas de la que posaba a su lado. Y cuando varias semanas hubieran pasado, y poco quedaba por hacer, excepto una pincelada sobre la boca y un color sobre el ojo, el espíritu de la dama tembló de nuevo como la llama en el casquillo de una lámpara. Y entonces la pincelada fue dada; el color

fue puesto. Y, durante un momento, el pintor permaneció en trance, ante la obra que había elaborado; pero al instante siguiente, mientras aún miraba, se tornó trémulo y muy pálido, y gritando con una voz chillona: ¡Esto es, en efecto, la misma! Se volteó repentinamente para mirar a su bien amada: ¡estaba muerta!”.

(Godard J.-L. , Vivre sa vie , 1962)

Referencias

ACI, M. (21 de Febrero de 2017). *Youtube*. Obtenido de ACI Medellín: https://www.youtube.com/watch?v=beUNaFItw20

Alfredo, R. (1990). *Pensar en cine.* Caracas: Serie enfoco Conac.

Arias, M. F. (30 de 11 de 2017). Canon fílmigo hollywoodense. (S. A. Segura, Entrevistador)

Aumont, J., & Bergala, A. (1985). *Estetica del cine: espacio filmico, montaje, narracion, lenguaje.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Baecque, A. D. (2004). *Una cinefilia a contracorriente: La Nouvelle Vague Y El Gusto Por el cine Americano.* Barcelona: Paidós Colección.

Benítez, M. P. (2017). El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mimésis. *COMÚN-A*, 20.

Bergala, A. (2014). latercera. Obtenido de http://www.latercera.com/noticia/jean-luc-godard-el-ultimo-maestro-de-la-nueva-ola-francesa/

Bibián, J. V. (2006). *Análisis intertextual del film "Vivir su vida" de Jean-Luc Godard.* Madrid: Universidad Computense de Madrid.

Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción.* Barcelona: Ediciones PaidósIbérica, S.A.

Bordwell, D. (1996). *La narración canónica.* Barcelona: Editorial Paiadós.

Bordwell, D. (2014). Jean-Luc Godard, el último maestro de la Nueva Ola Francesa. latercera. Obtenido de http://www.latercera.com/noticia/jean-luc-godard-el-ultimo-maestro-de-la-nueva-ola-francesa/

Bouhaben, M. A. (2014). Escribir entre/en/sobre las imágenes. *Revista Sans Soleil*, 18.

Burch, N. (1979). *Praxis del cine.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Burch, N. (4 de 12 de 1987). *El tragaluz del infinito.* Madrid: Cátedra. Obtenido de http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/burch-el-tragaluz-del-infinito-publi.pdf.pdf

Carballo, M. N. (2007). *El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard.* Zaragoza: Revista de Humanidades.

Churion, R. (5 de Septiembre de 2005). *Análisis comparativos entre los estilos de dirección cinematográfica de la Nouvelle Vague y Hollywood.* Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Cluster Tecnología, I. y. (s.f.). *Camara de Comercio de Medellín para Antioquia*. Obtenido de Proyecto de fortalecimiento empresarial Creative Transmedia: http://www.camaramedellin.com.co/site/Cluster-y-Competitividad/Comunidad-Cluster/Cluster-TIC.aspx

Colombia, F. (s.f.). *Filmaffinity Colombia*. Obtenido de Vivir su vida: https://www.filmaffinity.com/co/film693648.html

David Bordwell, K. T. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960.* Barcelona: Paidós Comunicación Cine.

Dreyer, C. T. (Dirección). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Película].

Filmaffinity. (s.f.). *Filmaffinity Colombia*. Obtenido de All that Heaven Allows: https://www.filmaffinity.com/co/film282488.html

Filmaffinity. (s.f.). *Filmaffinity Colombia*. Obtenido de The Apartment: https://www.filmaffinity.com/co/film795770.html

Filmaffinity. (s.f.). *Filmaffinity Colombia*. Obtenido de Some Like It Hot : https://www.filmaffinity.com/co/film353180.html

FILMAFFINITY. (s.f.). *Filmaffinity colombia*. Obtenido de Vivir su vida: https://www.filmaffinity.com/co/film693648.html

Font, D. (2001). Jean-Luc Godard y el documental. *Universitat Pompeu Fabra*, 10.

Gil, M. M. (25 de Agosto de 2001). *Wollheim: «No entiendo cómo se aplica el minimalismo a la arquitectura o la moda»*. Obtenido de hemeroteca : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2001/abc/Cultura/wollheim-no-entiendo-como-se-aplica-el-minimalismo-a-la-arquitectura-o-la-moda_42270.html

Godard, J.-L. (Dirección). (1960). *À bout de souffle* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1961). *Une femme est une femme* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1962). *Vivre sa vie* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1963). *Le mépris* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1964). *Bande à part* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1965). *Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1966). *Masculin, féminin* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1967). *La Chinoise* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1967). *Week-end* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1967). *Week-end* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (1972). *Tout va bien* [Película].

Godard, J.-L. (1998). (F. B. Viviant, Entrevistador)

Godard, J.-L. (Dirección). (1998). *Histoire(s) du cinéma* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (2001). *Éloge de l'amour* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (2004). *Notre musique* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (2010). *Film socialisme* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (2014). *Adieu au langage* [Película].

Godard, J.-L. (Dirección). (2014). *Adieu au language* [Película].

Gramsci, A. (1986). *Los cuadernos de la cárcel.* México: Ediciones Era, S.A.

Jacques Aumont, M. M., & Marie, M. (1990). *Análisis del film.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Joly, M. (2005). El enfoque semiológico. En M. Joly, *La imagen fija* (págs. 17-47). Buenos Aires: La Marca.

Llosa, M. V. (2012). *La civilización del espectáculo.* Madrid: Editorial Alfaguara.

Marcel, M. (2002). *El lenguaje cinematográfico.* Barcelona: Gedisa .

Ministerio de Educación Nacional. (2017). *Propuesta de documento de discusión para la formulación de lineamientos sobre pertinencia en la educación superior colombiana.* Bogotá.

Ministerio de Educación, C. y. (Dirección). (2002). *Amar el cine* [Película].

Mitry, J. (2002). *Estética y psicoanálisis del cine.* Madrid: Siglo XXI de España Editoriales, S.A.

Ocaña, J. (29 de julio de 2006). Godard y el arte. *EL PAÍS*, pág. 2.
Olaskoaga, A. (2015). *El mercado del cine en EEUU octubre 2015.* Los Ángeles : Estudios de Mercado .
Olson, S. R. (1999). *Hollywood Planet: Global Media and the Competitive Advantage.* Mahwah: Lawrence Erlbaum.
OLVIDADAS. (15 de MAYO de 2008). *Eternal sunshine of the spotless mind*. Obtenido de découpage de una secuencia.
Perrault, C. (2009). *Caperucita Roja.* Bogotá: S.A. Editorial La Galera.
Piaget, J. (2009). *La psicología de la inteligencia.* Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
Pineda, C. M. (19 de Enero de 2018). Canon fílmico hegemónico hollywoodense. (S. A. Berrío, Entrevistador)
Pinterest. (2010). *Pinterest*. Obtenido de Cahiers du cinéma: https://www.pinterest.es/pin/343610646546408452/
Roland, B. (1971). Elementos de semiología. En B. Roland, *Elementos de semiologia* (pág. 9). Madrid: Comunicación Serie B.
Sampieri, Fernandez, & Batista. (2006). *Metodología de investigación.* Ciudad de México: McGraw-Hill.
Sirk, D. (Dirección). (1955). *All that Heaven Allows* [Película].
Sorini, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990.* Barcelona: Paidós Iberica .
TIEMPO, R. E. (2 de noviembre de 2016). Medellín experimenta crecimiento fílmico. *EL TIEMPO*, pág. 1.
Truffant, F. (1974). *El cine según Hitchcock .* Madrid: Alianza Editorial, S. A.
Truffaut, F. (Dirección). (1961). *Jules et Jim* [Película].
Wilder, B. (Dirección). (1959). *Some Like It Hot* [Película].
Wilder, B. (Dirección). (1960). *The Apartment* [Película].