

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“El personaje femenino en la  
filmografía de Jean-Luc Godard: el  
caso de Anna Karina”**

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:  
**Andrea Lázaro Bustos**

Tutor/a:  
**Javier Moral Martín**

**GANDIA, 2020**

## Resumen

El presente estudio se centra en analizar los personajes femeninos interpretados por Anna Karina dentro del universo cinematográfico de Jean-Luc Godard, con el objetivo de comprender mejor estos personajes. Para ello hay que tener en cuenta la relación sentimental que mantuvieron el director y la actriz, dado que estuvieron casados desde 1961 a 1965. En el trabajo se evidencia el influjo decisivo de dicha reunión en el cine de Godard a partir de las siguientes películas: *El soldadito* (1963), *Una mujer es una mujer* (1961), *Vivir su vida* (1962), *El desprecio* (1963), *Banda aparte* (1964), *Lemmy contra Alphaville* (1965), *Pierrot, el loco* (1965) y *Made in U.S.A* (1966). De esta forma se puede comprender mejor los peculiares personajes que Godard creó para Anna Karina, y cómo estos fueron evolucionando según cambiaba su relación personal con la actriz.

## Palabras clave

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, personaje femenino, Anna Karina, mito Pigmalión

## Abstract

This study focuses on analyzing the female characters played by Anna Karina inside Jean-Luc Godard's universe, with the aim of understanding these characters better. To do this we must take into account the sentimental relationship between the director and the actress, since they were married from 1961 to 1965. The decisive influence of this romance in Godard's cinema is evidenced in the work from the following films: *The little soldier* (1963), *A woman is a woman* (1961), *My life to live* (1962), *Contempt* (1963), *Band of outsiders* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot, le fou* (1965) and *Made in U.S.A* (1966). In this way, it is possible to understand the peculiar characters that Godard created for Anna Karina and how they evolved as his personal life with the actress changed.

## Key words

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, female character, Anna Karina, Pygmalion myth

# Índice

1. Introducción .....	3
1.1. Objetivos .....	4
1.2. Metodología .....	4
2. Jean-Luc Godard y la Nouvelle vague .....	6
2.1. Contexto socio-histórico .....	6
2.2. El cine de Jean-Luc Godard .....	13
2.2.1. Estilística .....	15
2.2.2. Periodos en el cine de Godard .....	20
3. Las musas de Godard .....	23
4. Una musa especial: Anna Karina .....	27
4.1. Más allá de la pantalla: Godard y Karina .....	29
4.2. Más acá de la pantalla: Karina como personaje godardiano .....	31
4.2.1. El soldadito .....	32
4.2.2. Una mujer es una mujer .....	34
4.2.3. Vivir su vida .....	36
4.2.4. El desprecio .....	40
4.2.5. Banda aparte .....	42
4.2.6. Lemmy contra Alphaville .....	43
4.2.7. Pierrot el loco .....	45
4.2.8. Made in U.S.A .....	47
5. Conclusión .....	50
6. Bibliografía .....	52

## 1. Introducción

Jean-Luc Godard es considerado uno de los directores más importantes en la historia del cine. Aunque su aureola todavía perdura, fue sobre todo en la década de 1960, con la *Nouvelle Vague*, cuando su figura comenzaba a despuntar en todo su esplendor. Godard es un cineasta que supo romper con las barreras que había establecido el cine hegemónico a través de una propuesta fresca a la vez que polémica, tanto por sus temáticas políticas de denuncia o por su realización cinematográfica.

No obstante, si se fija la vista en el primer periodo de la filmografía del director, que comprende desde 1960 a 1967, hay algo que destaca mucho más allá del montaje entrecortado o la inusual narrativa de su filmografía: se trata de Anna Karina, una actriz que ilumina la sala únicamente con su presencia. Karina posee una desbordante personalidad en pantalla que mantiene al espectador cautivado admirando tanto su belleza como su capacidad para escupir todos los sentimientos de forma pura y real. Sus personajes, aunque muy diferentes entre sí, están envueltos en una misteriosa aura poética a la par que rebelde, lo que convierte a Anna Karina en una mujer realmente enigmática. A partir de este planteamiento, surge la propuesta del presente trabajo de fin de grado que, motivado por la incógnita causada por la encantadora actriz danesa, se antojaba necesario descubrir qué había detrás de estos curiosos personajes godardianos y, al mismo tiempo, realzar a una actriz espléndida que supuso una figura muy importante para la *Nouvelle Vague*.

No es de extrañar que Karina fuese la primera musa de Godard, de quien se enamoró perdidamente y con la que estuvo casado durante la primera mitad de la década de los sesenta. Este romance, a pesar de dar lugar a las mejores obras que realizarían tanto el director como la actriz en sus filmografías, fue una etapa realmente amarga en sus vidas, llena de altos y bajos. Una fluctuación que se veía reflejada en las películas del director, dejando una línea difusa entre la realidad y la ficción. Las mujeres interpretadas por Karina, por lo tanto, también se veían igual de afectadas debido a las vicisitudes de la relación, que es de dónde viene el misterio de sus peculiares personajes.

Las dificultades de este trabajo, afortunadamente, no han sido muchas, puesto que Godard se trata de una figura importante que forma parte de la *Nouvelle Vague*, una corriente muy estudiada por entendidos en la historia del cine. Del mismo modo, Anna Karina es una actriz muy querida por todos los cinéfilos y que también ha sido objeto de estudio en varias ocasiones. Por estas razones, el proceso de documentación no ha sido complicado. Sin embargo, cuando era necesario adentrarse más en profundidad en Karina, el romance y en su la relación con la filmografía, las fuentes iban volviéndose menos veraces, ya que había información contradictoria y datos erróneos que complicaban la correcta estructuración del trabajo.

## 1.1. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo de estudio es analizar la función desempeñada por los personajes interpretados por la actriz Anna Karina en la configuración del cine de Jean-Luc Godard, concretamente en su primera etapa.

Dentro de este, se pueden encontrar una serie de objetivos secundarios que son los siguientes:

- Comprender las características del cine de Godard así como los distintos periodos que lo componen.
- Valorar la importancia de la figura femenina, como musa, en la vida y obra del cineasta.
- Comprender cómo afectaba la relación personal con Anna Karina a las películas de Godard, tanto en lo que concierne a la trama como a la función desempeñada por el personaje femenino.

## 1.2. Metodología

Para lograr los objetivos marcados primero se debe estudiar la corriente cinematográfica *Nouvelle Vague*, debido a que fue un movimiento cultural fundamental que marcó a toda una generación de jóvenes cineastas, entre los que se incluían Jean-Luc Godard. De esta forma, conociendo todo aquello de lo que se nutre el director franco-suizo, se estudia su estilo personal dentro de este movimiento. Godard fue considerado uno de los mayores representantes de la nueva ola, por lo que es importante valorar su trabajo como cineasta y el impacto que tuvo en la sociedad francesa a través de las características de su filmografía y sus diferentes periodos.

De igual forma, es vital estudiar la idea de la musa y su relación con el autor, puesto que las mujeres tenían una gran influencia en la vida personal del director, que después se veía reflejado en sus obras. Para esto se utiliza el mito de Pigmalión como base teórica que se relaciona con la propia experiencia del director.

La mujer más importante para este trabajo es Anna Karina, su primera musa, por lo que también es fundamental conocer su historia y profundizar en la relación amorosa que mantuvo con Jean-Luc durante seis años, la cual fue clave para la filmografía de la primera etapa del director. Por último, conociendo ya todo lo que hay detrás del mundo del cineasta, se hace un estudio de las películas en las que participa Anna Karina para centrarnos en los personajes que interpreta y hacer un análisis formal y temático de estos. Las películas a analizar son las siguientes: *El soldadito* (1963), *Una mujer es una mujer* (1961), *Vivir su vida* (1962), *El desprecio* (1963), *Banda aparte* (1964), *Lemmy contra Alphaville* (1965), *Pierrot el loco* (1965) y *Made in U.S.A* (1966).

Es importante destacar que solo se analizan los largometrajes protagonizados por Anna Karina, además de *El desprecio* por ser una obra importante en la filmografía de Godard relacionada con su amorío y con la propia la actriz. Se deja de lado el cortometraje que

hicieron juntos un año después de *Made in U.S.A.* debido a que es una pieza que forma parte de la película colaborativa *El oficio más viejo del mundo* (1967), por lo tanto carece de la independencia necesaria y no se considera suficientemente relevante como para ser analizado en profundidad en el presente trabajo.

## 2. Jean-Luc Godard y la Nouvelle Vague

### 2.1. Contexto socio-histórico

La *Nouvelle Vague*, o la nueva ola, no fue solo una corriente cinematográfica, sino todo un movimiento social y cultural liderado por los jóvenes franceses, que estaban dispuestos a romper las normas establecidas hasta el momento para dar paso a una nueva forma de ver el mundo. Con la llegada de nuevos conceptos y teorías como las propuestas por André Bazin o Alexandre Astruc, sumado a los diferentes hechos socio-históricos que se darían después de la Segunda Guerra Mundial, la generación venidera cogió fuerzas para crear una revolución cultural. No en vano, el término *Nouvelle Vague* apareció por primera vez en 1957 en el periódico *L'Express*. El artículo firmado por Françoise Giroud, titulado *La Nouvelle Vague arrive*, recogía una encuesta que intentaba dar cuenta de los profundos cambios sociales que estaban teniendo lugar en Francia debido a esta nueva generación. La expresión *Nouvelle Vague*, por lo tanto, incluía a todos los jóvenes y a todo lo joven. En las encuestas se abordaban temas de todo tipo: prácticas indumentarias, valores, morales, forma de vida y prácticas culturales, incluyendo el cine.

El país galo había sufrido muchas pérdidas humanas y materiales durante el conflicto bélico que asoló Europa, y el retorno de los prisioneros de guerra y los supervivientes de campos de concentración supusieron un gran shock para la población. El cine, en estos momentos, suponía un alivio emocional, puro entretenimiento, para una sociedad devastada tras las penurias vividas. Tras la derrota nazi, comenzó a proyectarse en las pantallas cinematográficas francesas el cine norteamericano que había estado retenido durante los años de ocupación alemana y el número de espectadores vio su máximo esplendor entre 1947 y 1957, recibiendo a más de 400 millones de personas por año en las salas de cine. Al mismo tiempo, como sostiene Esteve Riambau (2002), las ventas de radios, cámaras fotográficas y televisores fueron en aumento, lo que llevó consigo que los espectadores cinematográficos fueran en declive a partir de 1957.

La competencia televisiva fue dura, pero Hollywood entró fuerte en Europa provocando la hostilidad de los ciudadanos franceses en defensa de su propio cine. Francia firmó con Estados Unidos en 1946 los acuerdos de Blum-Byrnes, con los que fijaban una cuota de pantalla de cuatro semanas por trimestre para el cine francés. Esto permitió el aumento de estrenos de largometrajes franceses, pero no hizo frente a la crisis de espectadores. Tampoco ayudó que la industria norteamericana comenzase a utilizar Europa no solo como destinataria de sus películas, sino que se sirvió de ella como nuevo escenario para sus largometrajes. Según un informe presentado por los sindicatos norteamericanos ante la Cámara de Representantes del Congreso, entre 1949 y 1961 se habían rodado en Europa 509 largometrajes financiados con capital americano (Riambau, 1996, citado por Heredero y Monterde, 2002).

En cuanto al aspecto político, el Partido Comunista Francés (PCF) se convirtió en la primera fuerza política después de la Liberación. El general De Gaulle se puso al frente

del gobierno e impulsó una política de restablecimiento de la estructura del Estado, así como unas medidas económicas para reconstruir el país. Sin embargo, inevitablemente, Francia se vio sumida en una crisis política debido a la difícil restauración económica, los conflictos que surgieron con la descolonización en Indochina y Argelia y, además, comenzaban a brotar las tensiones que inaugurarían la Guerra Fría. Las huelgas se multiplicaban y como respuesta surge la Tercera Fuerza, una coalición política en contra del PCF y De Gaulle. Internacionalmente, en 1946 Francia comenzó una guerra con Indochina por no querer desprenderse de sus colonias. Fueron derrotados y tuvieron que abandonar el territorio en 1954, centrando su atención en el nuevo conflicto argelino.

La Guerra de Independencia de Argelia fue un conflicto que estuvo muy presente en la mayoría de franceses. No se trataba de una cuestión de derechas o izquierdas, sino una lucha por la defensa de los derechos humanos. Por eso, intelectuales de todos los ámbitos se unieron para hacer el "Manifiesto de los intelectuales franceses", con el que reunieron 700 firmas en contra del conflicto. No obstante, no tuvo mucho eco entre los universitarios que, como toda la juventud francesa, se vio directamente afectada por el reclutamiento. Los jóvenes encontrarían en el conflicto una nueva forma de compromiso político que se vería muy reflejado en la cultura.

A partir de los años 50 se produce un importante relevo generacional. Los jóvenes que habían pasado la guerra estaban muy comprometidos socialmente y tenían ganas de cambiar de aires alejándose de las viejas ideas presentes en literatura, música y cine. Además, el *baby boom* de la posguerra trajo una nueva ola de jóvenes espectadores que abrazaban estas novedosas propuestas, las cuales influyeron decisivamente en el modo de pensar, vestir y actuar de toda una generación.

En literatura surgió el *nouveau roman*, un movimiento en contra de la tradición realista que propone una narrativa en la que se deconstruye la estructura de la narración y en la que miran desde una perspectiva crítica la noción de la psicología de los personajes. En cine también se buscaba este distanciamiento de la realidad conocida en busca de nuevas formas de narrar, como pone de relieve el cine de Alain Resnais o Marguerite Duras, quienes toman inspiración directa de este movimiento literario.

La importancia de la cultura y la implicación de los intelectuales en los debates políticos marcaron el ritmo de los nuevos aires. Así, intelectuales como Jean-Paul Sartre y André Malraux tuvieron gran influencia sobre la crítica francesa y comenzaron a sentar las bases de lo que sería la *Nouvelle Vague*. Sartre, en su ensayo *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (1940), plantea el arte como una herramienta indispensable que necesita el hombre para trascender el mundo que le rodea, de esta forma el hombre utiliza lo que tiene a su alcance (ya sea la pintura, literatura o cine) para sustituir ese algo que encuentra ausente para darle un sentido y poder comprenderlo mejor. A partir de esta visión, el cine sería visto como el medio que mejor expresa la libertad de la conciencia del hombre. Malraux, por su lado, también expone en *El museo imaginario* (1947) su concepción de arte como una manifestación trascendente del sujeto en la que utiliza el estilo como instrumento para lograr dicha trascendencia. Aquí se pueden ver los comienzos teóricos sobre la idea del autor y su estilo. Estas visiones serían recogidas por André Bazin y Alexandre Astruc como puntos de partida teóricos. El escritor Roger Leenhardt también ejerció una gran influencia, puesto que las ideas



centrales de Bazin salen principalmente de los escritos de Leenhardt. Ambos estaban de acuerdo en que el rol principal del cineasta no sería el de interpretar la realidad, sino el de revelar su esencia. Esto son ideas que Bazin después transmitiría a sus jóvenes discípulos de *Cahiers du cinéma*.

En 1948, Astruc publica en el número 144 de la revista *L'Écran Français* su conocido artículo donde defiende la teoría de *caméra-stylo* (cámara-estilográfica). Este concepto viene de la idea que propone Astruc en la que la puesta en escena ya no tiene la función de presentar una escena, sino que es “una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con su pluma” (Astruc, 1948)<sup>1</sup>. De esta forma, el cineasta es capaz de expresar cualquier idea o pensamiento, por muy abstracto que sea, de la misma forma que se hace en la literatura. Este sería el punto de partida teórico sobre el que trabajarían los jóvenes cinéfilos.

Según la expresión de Baecque (1991, citado por Heredero y Monterde, 2002), entre 1948 y 1951 la crítica francesa estaba dividida en la “vieja guardia”, formada por la escuela de cineastas clásicos franceses, y la “nueva crítica”, agrupada en torno a Bazin y Astruc. La “vieja guardia” era defensora también del cine de *qualité* francés o “cine de papá” según la expresión de François Truffaut, el cine tradicional de la industria francesa que buscaba simplemente la popularidad a través de elevados presupuestos y actores de renombre. Para la “nueva crítica” este cine ya había caducado y lo que buscaban eran las nuevas producciones norteamericanas, el cine negro, el cine de serie B y el neo-realismo italiano. En todas estas encontraron grandes referentes como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Roberto Rossellini o Jean Renoir.

Es de esperar que los cambios produjeran un rechazo por parte de las viejas generaciones, y en este caso, la “vieja guardia” no era menos, ya que incluso consideraba que con la llegada del sonoro el cine dejaba de ser un medio de expresión artística. Para la “nueva crítica”, en concreto para la revista *La Revue du cinéma* (que defendía las ideas de Bazin y Astruc), sin embargo, el avance de las tecnologías había propiciado que el cine alcanzase su madurez y un ejemplo de esta es *Ciudadano Kane* (1940) de Welles, la cual generó encendidos debates. Por un lado, en un artículo publicado en 1945 por *L'Écran Français*, Sartre lamentaba la estructura literaria de la película, pensando que la alejaba de los clásicos del cine norteamericano. El crítico George Sadoul consideró el film como el ejercicio de estilo propio de un estudiante de cine. Por otro lado, *La Revue du cinéma* consideraba que el uso del plano secuencia, la profundidad de campo y el hecho de privilegiar la planificación sobre el montaje demostró que el lenguaje cinematográfico había llegado a su madurez.

A principios de los años 50, en Francia comenzaba a constituirse una importante cinefilia, donde los cineclubs tomaban un importante cargo. Destacan *Objectif 49* y *Ciné-Club du Quartier Latin*, ambos destinados a la proyección de films de los géneros mencionados anteriormente, seguido de debates sobre la cultura y el rumbo del cine. Dentro de estos ya se encuentra a los futuros cineastas que impulsarían la *Nouvelle Vague* a lo más alto: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette y Jacques Doniol-Valcroze, entre otros. Este grupo pasó a ser conocido

---

<sup>1</sup> El artículo está recogido en Romaguera (1989). Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra.

como los “jóvenes turcos” en referencia al movimiento en Turquía que quería derrocar la monarquía, al cual se unieron a través de *Cahiers du cinéma*. Estaban liderados bajo la atenta mirada de Bazin, quien se encargó de alimentarles con las teorías que había ido recogiendo de Malraux o Leenhardt.

A partir de estos cineclubs, se formaron varias revistas de crítica de cine donde los jóvenes cinéfilos desahogaban todas sus ideas y propuestas. Destacan *La Revue du cinéma* (originalmente *Du cinema*), fundada por el crítico Jean-George Auriol, activa entre 1928-1931 y 1946-1948. Durante la segunda etapa participaron Rohmer, Bazin o Doniol-Valcroze y nombres internacionales como Orson Welles o Eisenstein; *La Gazzete du cinéma*, fundada por Rohmer a partir del *Ciné-Club du Quartier Latin*, estuvo activa desde mayo a noviembre de 1950 y contó con la participación de Rivette y Godard, quien escribía bajo el pseudónimo de “Hans Lucas”. Sin embargo, la revista que más repercusión tuvo fue *Cahiers du Cinéma*, fundada por Bazin y Doniol-Valcroze en 1951, fue considerada a posteriori el lugar de nacimiento del movimiento *Nouvelle Vague*, sobre todo a partir del artículo publicado por Truffaut en el número 31 (1954) titulado *Una cierta tendencia del cine francés*. En él, Truffaut arremete contra el cine de papá para proponer la llamada “política de autores”, en la que defendía la autoría del director como el responsable absoluto de la película, negando así el carácter colectivo del proceso de creación y contradiciendo la “política de los estudios”, donde el director es un mero eslabón en la cadena de producción sin tener una relevancia real. De esta forma, desde el guion hasta la puesta en escena y el montaje todo sería obra del director. El rechazo de la figura del guionista ya se habría visto en la teoría *caméra-stylo* de Astruc: “que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador”. El propio Bazin resume esta idea en su artículo *La política de los autores* (1957, citado por Heredero y Monterde, 2002) en lo siguiente: “consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”. Es decir, el autor crea su estilo personal que lo define y lo mantiene en el resto de sus obras futuras. Truffaut también tomaría la frase de Jean Giraudoux que afirma que “no existen obras sino autores” (1955, citado por Heredero y Monterde, 2002). En la literatura, la pintura o la música lo que siempre prevalece es la figura del autor como responsable de la obra artística, por eso lo que importa no es la obra en sí, sino la figura responsable de esta que es la que marca con su estilo un conjunto de obras. De igual forma debería ocurrir en el cine, donde el director es el único responsable de lo que se ve en pantalla. Cabe destacar que el elemento más importante que hace a un director según la política de autores sería la puesta en escena, pues se define como la mirada del autor, el cual con la cámara irá *escribiendo* la película, como se recoge en la teoría *caméra-stylo*.

El concepto *mise en scène* (puesta en escena) se utilizó por los integrantes de *Cahiers* como herramienta estética para el film. Sin embargo, este concepto sería confuso de explicar y no concitó unanimidad entre los jóvenes turcos. Godard (1957) lo definiría como la *manera* en la que el autor decide presentar las acciones del protagonista, esta incluye el tamaño del plano, la perspectiva y la dirección de actores. Truffaut reflexionaría años más tarde sobre el concepto de la siguiente forma: “En un primer tiempo, puesta en escena servía más bien para designar el despliegue de medios

espectaculares delante de la cámara. [...] Sólo los iniciados sabían que el término puesta en escena designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración del plano, el gesto de un actor, y aquellos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla” (1977, citado por Heredero y Monterde, 2002). El director Jean-Louis Comolli (1965, citado por Heredero y Monterde, 2002) medita sobre el uso que le dieron los “jóvenes turcos” refiriéndose a él como un concepto muy cambiante, por lo que propone distinguir dos cosas: la operación (poner en escena) y el resultado:

Cuando un crítico habla de la puesta en escena de un film, la juzga y descubre en ella tal o cual belleza, es víctima de una confusión entre lo que ve sobre la pantalla, es decir, un resultado, y aquello a lo que este resultado se supone remite, es decir, a un conjunto de medios, de actos. Pero, precisamente, estos medios, estos actos carecen de valor intrínseco: no valen más que lo que vale el resultado, el film. Éste valoriza aquellos y no viceversa. (...) La puesta en escena no es, no puede ser objeto de una apreciación estética. Su resultado, que es el film, sí puede serlo. (...) La puesta en escena no participa del orden de los valores. Jugó, en los Cahiers, el papel de un artefacto: se la puso por delante pretendiendo encontrar en ella los criterios de belleza del film, pero no era más que una explicación ilusoria

Con esto, Comolli quiere decir que el uso que le habían dado los jóvenes turcos a la noción de “puesta en escena” era más bien inefable, pues se le podía atribuir cualquiera de los elementos que utilizaban para hacer un film y no se le podía dar un valor estético al concepto en concreto sino al resultado final del uso de todos los elementos en conjunto, es decir, a la película. No obstante, los jóvenes cinéfilos defendían la idea de belleza del film a través de la *mise en scène*. Por esta razón, Godard fue criticado con el estreno de su primera película debido a que anteponía la belleza de la imagen o la acción al sentido narrativo de la historia, pero esto es, al fin y al cabo, lo que se reivindicaba en la *Nouvelle Vague*.

En 1955 el Estado lanza un nuevo decreto con la intención de sacar al cine de su estancamiento fomentando los filmes franceses que abrieran nuevas perspectivas al arte cinematográfico o que dieran a conocer los temas y problemas de la Unión Francesa. Esto facilitó mucho las ansias de hacer cine que tenían los nuevos realizadores e hizo posible el rodaje de numerosos cortometrajes, incluso de películas como *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) de Robert Bresson. Con los nuevos planes estatales, el cine de *qualité* quedó relegado en segundo plano y más cuando los presupuestos del nuevo cine son mucho más rentables y el material técnico no era tan exigente. Mientras que las producciones francesas tradicionales gastaban 150 millones de francos, las producciones de los jóvenes no llegaban a los 50 millones. “Con cien millones, vosotros hacéis un film ignorando si será rentable o no; nosotros, con cien millones, hacemos cuatro y será obra del diablo si por lo menos uno de ellos no tiene éxito” (Truffaut, 1962). Además, sus necesidades técnicas eran mucho más flexibles: utilizaban un Citroën o una silla con ruedas para hacer un trévelin, el estudio es sustituido por los espacios naturales y el avance tecnológico en cámaras les permitió no depender de luz artificial, además de que eran aparatos mucho más manejables para llevar en mano y permitían grabar el sonido en directo.

A partir de este momento, la nueva ola comienza a dar sus primeros pasos. El estreno de la película debut de Roger Vadim *Y Dios creó a la mujer* (1956), con Brigitte Bardot como actriz protagonista, supuso lo que se podría considerar el inicio del cine moderno. La sensualidad y el atrevimiento que desprendía Bardot en la pantalla supusieron tanto un ideal femenino para los jóvenes turcos, como un referente de mujer libre e independiente para las jóvenes francesas del momento. También se estrenaron otros films como *Ascensor para el cadalso* (1957), de Louis Malle, con la que se convirtió en un ejemplo a seguir por su temática policíaca; y *El bello Sergio* (1958) de Claude Chabrol, que aunque no fue muy innovadora en cuanto a realización ni encaja a día de hoy en lo que se considera una película propia de la *Nouvelle Vague*, el tremendismo que presentó con pinceladas de neorrealismo expresionista y la calidad técnica que tenía para ser el primer film del director, fueron dignos de admirar entre sus compañeros de *Cahiers du cinéma*.

En el ámbito institucional y político, el papel protector del Estado ante el cine nacional continuó en 1959 cuando Malraux, nombrado ministro de Cultura, y Antoine Pinay impulsaron un plan de ayudas con la Ley Pinay-Malraux, a través de la cual se creó un doble mecanismo de subvención a la producción nacional basado en ayudas automáticas establecidas a partir de un porcentaje de la recaudación en taquilla y en la creación de subvenciones selectivas a determinados proyectos de acuerdo con la fórmula del anticipo sobre la taquilla. De esta forma, entramos en el año de oro de la *Nouvelle Vague*. Productores experimentados aprovecharon esta iniciativa para capitalizarla con los jóvenes realizadores ansiosos de grabar una película. George Beauregard y Pierre Braunberger fueron dos de los productores más importantes durante el periodo de la nueva ola. La Ley Pinay-Malraux hizo posible la producción de títulos como *L'Eau à la bouche* (Doinol-Valcroze, 1959), *Tirad sobre el pianista* (Truffaut, 1960), *Vivir su vida* (Godard, 1962) o *Muriel* (Resnais, 1963).

No es de extrañar, por lo tanto, que, después de dieciséis años con el mismo tipo de cine, las mismas historias y los mismos personajes en las películas del cine clásico francés, los jóvenes realizadores tuvieran tanto impacto con sus estrenos ante un público que llevaba tantos años viendo lo mismo.

En 1959, Truffaut estrena su primera película *Los 400 golpes* en el Festival de Cannes, donde fue premiado como mejor director. A pesar de que no fue un film innovador en cuanto a realización, la frescura de los rostros de los actores desconocidos y el lirismo infantil basado en la vida del propio cineasta hicieron sorprender a un público que más bien esperaba decepcionarse, al igual que ocurría con las óperas primas de los nuevos realizadores, y más con un presupuesto de solo 32 millones de francos. Alain Resnais también estrena su film *Hiroshima, mon amour* en Cannes en el mismo año, sin embargo, se proyectó fuera de concurso por "razones diplomáticas" debido a la historia de amor entre la protagonista, una mujer francesa, y un soldado alemán en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Resnais innova tanto en el fondo como en la forma de la cinta. Utiliza una cronología fragmentada con flashbacks y alterna entre ficción y documentos de la guerra; la historia la retrata desde la comprensión y crítica a quienes, tras la liberación, raparon a las mujeres que amaron a hombres del bando enemigo.

Resnais no se movió en los mismos círculos que los jóvenes turcos, alejado de *Cahiers du cinéma*, pertenecía al movimiento *Rive Gauche*, formado por cineastas y escritores como Chris Marker, Agnès Varda, Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet. Este grupo surgió muy próximo a la revista *Positif*, formada en 1952, principal detractor de *Cahiers du cinéma*. Perseguían los mismos objetivos de renovar el lenguaje cinematográfico y desprenderse del cine de papá, eran cinéfilos eruditos y admiraban el cine norteamericano, pero su compromiso político vinculado a la izquierda les hizo mirar con ojos reticentes el cine burgués de los *Cahiers*. En *Positif* defendían que el nuevo cine debía contener una realidad social y revolucionaria, no la de la juventud burguesa en la sociedad de consumo. La *Rive Gauche* también estaba muy relacionada con la *nouveau roman* y Resnais funcionó como nexo entre esta y la *Nouvelle Vague* para representar sus historias.

El tercer estreno que sirvió para cerrar el primer impacto de la *Nouvelle Vague* fue el debut de Godard, *Al final de la escapada* (1960). Tuvo mayor éxito que los films anteriores debido a que fue proyectado en salas con un público medio, sin marca de esnobismo. Además Godard rompió todos los esquemas con su primer largometraje y por eso se le considera el más característico de la *Nouvelle Vague*. El crítico y cineasta Luc Moullet dijo en el *press-book* de la reposición española de 1980 que “de todos los films rodados hasta entonces por los recién llegados al cine francés no es el mejor, puesto que *Los 400 golpes* lo supera. Y no es el más contundente: existe *Hiroshima, mon amour*. Pero sí es el más representativo”. Godard homenajea al cine negro americano más comercial, incluso en cierto tono de parodia y su propuesta para el montaje fue sin duda revelador. Tuvo la ayuda de Truffaut y Chabrol, con los que moldeó la historia y diseñaba los esquemas de los rodajes. Truffaut se vería influenciado por esta manera de trabajar para su próxima película, creando también un homenaje al cine negro estadounidense.

1960 es el año de la *belle époque* de la *Nouvelle Vague*. Se consolidó una nueva forma de hacer cine a través de decorados naturales, dejando margen a la improvisación en el diseño de secuencias, diálogos y trabajo actoral, con actores no profesionales o nuevos a los que poder dirigir de forma más libre. Borraron fronteras entre el cine profesional y amateur, así como entre las películas de ficción y el documental. Uno de los referentes en este aspecto sería el cineasta y antropólogo Jean Rouch, impulsor del *Cinéma vérité*, un estilo cinematográfico que combina las técnicas de realización propia de la no-ficción con los elementos narrativos clásicos. Se ven elementos como la cámara en mano, el uso de localizaciones reales y un sonido natural, características que también cogió la *Nouvelle Vague*. Este cineasta sería de gran influencia en la filmografía de Godard.

Es difícil establecer una fecha final de este movimiento. La década de los sesenta estuvo llena de producciones de los jóvenes turcos aunque cada uno iba evolucionando de una manera en su propio estilo. Truffaut y Chabrol, por ejemplo, acabaron abandonando las prácticas más revolucionarias del movimiento para hacer un cine algo más clásico. Godard, sin embargo, se mantuvo siempre fiel a sus creencias defendidas en *Cahiers* hasta el final. Por un lado, el autor Michel Marie en su libro *La Nouvelle Vague, una escuela artística* (2012) marca el declive del movimiento en función del número de

espectadores y el impacto que provocaron las nuevas producciones. Mientras que *Los 400 golpes* consiguió 450.000 espectadores, *Lola* (Jacques Demy, 1961) llegó tan solo a los 35.000. “El fenómeno de renovación de los directores se prolonga hasta alcanzar más de 160 nuevos cineastas de enero de 1959 a finales de 1962” defiende Marie. Javier Memba, por el contrario, en su libro *La Nouvelle Vague: la modernidad cinematográfica* (2009), propone el fin de esta etapa en 1965 con el estreno de *Pierrot, el loco* de Godard. En todos los films de sus compañeros ya no se encontraba nada innovador, por lo que esta cinta logró reunir por última vez aquello que había caracterizado esta etapa. Jean-Paul Belmondo (el actor que abría la filmografía de Godard) y Anna Karina se adentraban en una *road movie* con los peligros y emociones de la vida de gánster, a través de múltiples referencias a la cultura, al arte europeo e incluso a la guerra de Vietnam. Godard consiguió englobar y resumir el propósito de la *Nouvelle Vague* en esta cinta, dándole un final por todo lo alto<sup>2</sup>.

## 2.2. El cine de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard nació en París el 3 de diciembre de 1930 bajo el seno de una familia acomodada, su padre, Paul Godard, era cirujano y su madre, Odile Monod, pertenecía a una familia de acaudalados banqueros suizos. El joven pasó su infancia y parte de su juventud en Suiza junto al Lago Lemán, donde su padre tenía la clínica. También se vieron afectados por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, por lo que tuvieron que quedarse refugiados allí. Tras acabar el bachillerato en Nyon y una vez finalizada la guerra, Jean-Luc se trasladó a París para comenzar sus estudios universitarios en la facultad de etnología de La Sorbona.

La juventud de Godard no se caracteriza por un ambiente cinéfilo y fue cuando se mudó a París donde comenzó a interesarse más por esta rama del arte, aunque también está relacionado con su afición por la antropología dada la influencia de Jean Rouch. Rouch fue un cineasta y etnólogo francés que creó una particular visión a la hora de realizar cine, lo que dio lugar al movimiento *Cinéma Vérité* y al género “etnoficción”, una variante de la docuficción pero centrado en la antropología. De su filmografía destacan *Yo, un negro* (1958), *Petit à petit* (1969), *Dionysos* (1984) o *Madame L'Eau* (1993), entre otras. Rouch trabajaba a través de la improvisación y el trabajo colectivo, sin un guion previo, donde los protagonistas interpretaban su propia vida, la línea entre el documental y la ficción queda borrosa, también debido a una estética improvisada con encuadres y movimientos de cámara con estilo de reportaje. De aquí nace el *Cinéma Vérité*, corriente defensora de la naturalidad o realidad del diálogo y de la acción. Se utilizaba cámara al hombro lo que permitía una mayor libertad creativa en el movimiento para captar a los personajes. Philo Bregstain (2008), cineasta holandés que trabajó con él en alguna ocasión comenta “Rouch pensaba en una historia básica, inspirada en una situación real, la cual iban ampliando por medio de la improvisación”. Estas ideas influirían

---

<sup>2</sup> La explosión de la escena final en *Pierrot, el loco* y las palabras del protagonista antes de saltar en pedazos: “belle mort pour...” (“bella muerte para...”) se podría considerar una buena metáfora con la que Godard quiere dar “muerte” a una etapa como la *Nouvelle Vague*.

decisivamente en la *Nouvelle Vague*, sobre todo en Godard y en otros cineastas como Chris Marker. Incluso formó parte de la película *Paris visto por...* (1965), un conjunto de cortometrajes dirigidos por los nuevos directores franceses de la nueva ola, entre los que se encuentran Eric Rohmer, Godard, Jean Douchet, Chabrol y Jean-Daniel Pollet.

Una vez en Francia, Jean-Luc comenzó a rodearse de intelectuales de la cultura francesa y entusiastas del arte, como su amigo Ronald Tolmatchoff, quien lo introdujo en los cineclubes parisinos *Ciné-Club du Quartier Latin* y *Objetctif 49*. Allí conoció a Truffaut, Chabrol, Bazin, Rohmer, etc., en definitiva, todos con los que conformarían *Cahiers du cinéma*. El cineasta franco-suizo ya leía *Le Revue de Cinéma* y teorías de Malraux como el ensayo *Esbozo de una psicología del cine*, donde hacía una reflexión sobre el papel del cine en la sociedad. La creciente cinefilia les lanzó a hacer críticas cinematográficas en las diferentes revistas que iban fundando. Godard comenzó a escribir en *Le Gazzete du cinéma* bajo el pseudónimo de "Hans Lucas", luego, con *Cahiers du cinéma*, redactaría con su nombre real. El joven cineasta abandonó pronto la carrera universitaria para volcarse en su pasión cinéfila. En los cineclubs descubrió todo aquello que marcaría su filmografía, en especial el cine del neorrealismo italiano y las películas norteamericanas y de serie B, entre las que destacan la productora de bajo presupuesto Monogram Pictures. También admiraba mucho a Humphrey Bogart y el cine negro, dos elementos clave para su primera película.

El neorrealismo tuvo mucha influencia en general para el movimiento *Nouvelle Vague*, pero cobró especial importancia en la filmografía del director franco-suizo, en especial. Esta corriente surgió en Italia después de la caída de Mussolini, cuando los directores de cine se vieron con total libertad creadora fuera de la censura. Los estudios de *Cinecittà* fueron destruidos debido a un bombardeo durante la guerra, por lo que aprovecharon para grabar la realidad social de la posguerra, sin necesidad de decorados ni grandes equipamientos. Los temas sociales, políticos y económicos fueron el principal motor de este movimiento, ya que con Mussolini se vieron ceñidos a un cine de propaganda y con mucha censura. Sí que se proyectaban las cintas norteamericanas en las pantallas italianas, pero estas no reflejaban la cruda realidad por la que estaba pasando el país después del conflicto. Esta fue otra de las razones que les impulsó a hacer un cine crítico y social. Los cineastas que más destacaron fueron Roberto Rosellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica y Giuseppe De Santis, con películas tan emblemáticas hoy en día como *Roma, ciudad abierta* (1945), *Obsesión* (1943), *Ladrón de bicicletas* (1948), *Arroz amargo* (1949), respectivamente.

En 1954, Godard vuelve a Suiza por el fallecimiento de su madre. Allí pasó unos meses trabajando como albañil, lo que le inspiró para hacer su primer cortometraje *Opération Béton*, con influencias de Jean Rouch y atormentado por su sangre burguesa, consistió en un documental sobre los trabajadores de la construcción suiza, donde también hacía una reflexión sobre el mundo laboral. La inquietud política y crítica de Godard iba a marcar mucho su filmografía, como se puede ver desde su primer cortometraje. Una vez de vuelta a París realizó varios cortometrajes más: *Une femme coquette* (1955) y *Toues les garçons s'appellent Patrick* (1957); en 1959, gracias a la historia ideada por Truffaut y con la ayuda de Chabrol, comenzó el rodaje de su primer largometraje *Al final de la escapada*. Estrenada en los teatros parisinos en 1960, causó una gran conmoción entre

el público y ganó el Oso de Plata a mejor dirección en el Festival Internacional de Cine de Berlín. El film es un pastiche que homenajea y parodia al mismo tiempo todas las influencias del cineasta. El protagonista, Michel Poiccard, interpretado por Jean-Paul Belmondo, hace referencia a Humphrey Bogart cuando se frota el labio con el dedo pulgar. Está dedicada a Monogram Pictures, exaltando así la Serie B y el cine negro que les caracterizaba, y alejándose, a la vez, del cine de *qualité*. Los elementos americanos también están muy presentes como se ve directamente en la actriz Jean Seberg, interpreta a Patricia Franchini, una joven americana de la que Poiccard está enamorado. Él conduce coches americanos por el París de 1959 y Patricia vocea el periódico “New York Herald Tribune” a través de los Campos Elíseos, todo se antoja fuera de lugar dentro de un homenaje al cine negro clásico. Con esta película, Godard demostró una gran fidelidad y coherencia con lo que defendía en sus críticas, lo que también le convirtió en el más rompedor de entre sus compañeros.

### 2.2.1. Estilística

“Lo que yo quería era tomar una historia convencional y rodarla de manera completamente distinta a como se había hecho hasta entonces, quería dar la sensación de que las técnicas cinematográficas se acababan de descubrir”, así habla el joven Jean-Luc sobre *À bout de souffle* en una entrevista concedida a *Cahiers du cinéma* en 1962 (citado y traducido por Memba, 2009). Con su primer largometraje sin duda sentó las bases de su estilo e inauguró un cine, recién descubierto donde, al igual que un mundo nuevo, todavía quedaba mucho por explorar y crear.

Muchas de las características del cine de Godard coinciden con las descritas de la *Nouvelle Vague*, sobre todo en su primera película. Esto se debe, en parte, a que él fue el más comprometido y fiel a lo defendido en *Cahiers* y quiso crear un auténtico cambio en la realización de los filmes, pero también es cierto que muchos de los elementos que caracterizan una película *nouvellesca* se debieron a las condiciones económicas: los bajos presupuestos hacían más rentable grabar en la calle, utilizar equipo técnico ligero y contratar actores no profesionales. Esto no hace que la ejecución de Godard no fuese buena o menos importante, todo lo contrario, se convirtió en el más representativo del movimiento. Lo que más llamó la atención del público con *Al final de la escapada* fue el contraste de ritmos y planos que se daban a través del montaje, o el “antimontaje”. El joven realizador, en un momento, tiró por la borda todo lo que el modelo de representación institucional había establecido. El montaje final, consecuencia de un primer montaje excesivamente largo, está lleno de *jump cuts*, cortes que rompen la sensación de continuidad de las acciones o diálogos de los personajes, dando lugar a saltos de eje y una sensación de confusión en los espectadores, ya que la noción del espacio e incluso del tiempo (se producen pequeñas elipsis) queda difusa. Esto sería algo impensable en el cine hegemónico, donde la única función del montaje es que sea lo más invisible posible, procurando esconder cualquier artificio del film. Godard, a diferencia de este, quiso atraer la atención del espectador haciendo visible el proceso



de filmación, cosa que también era algo que defendían los jóvenes turcos en las páginas de *Cahiers*.

El montaje va acompañado de un ritmo, puede ser más acelerado o más pausado, y Godard supo muy bien cómo utilizarlos según la necesidad dramática. En *Al final de la escapada* se puede ver esto claramente en dos escenas muy contrastadas. Por un lado, cuando Michel mata al policía el espectador ve una secuencia con planos cortos y acelerados, además con movimientos de cámara rápidos, lo que incrementa la sensación de velocidad. Por otro lado, cuando Michel y Patricia caminan por los Campos Elíseos comienza un plano secuencia, donde la cámara sigue sus pasos tranquilamente, sin cortes. Estas escenas con largas conversaciones suponen también un paréntesis de la narración principal para adentrarse en los pensamientos y emociones de los personajes. Algo por lo que Godard fue criticado con el estreno de su primer largometraje fue su supuesta incapacidad narrativa, ya que no se muestra la historia de forma totalmente lineal y va saltando de la trama política a la trama amorosa hasta que llega un punto en el que no se sabe cuál es la principal. La crítica echaba la culpa de esta "inconsistencia narrativa" al hecho de que Jean-Luc antepusiera la belleza de la imagen a la propia trama. Desde el punto de vista actual, se puede considerar que esto es lo que hace mágico al cine de Godard: dejarse llevar por la libertad creadora del cineasta para no saber qué sucederá a continuación, dentro de un fatalismo relajado donde cualquier cosa puede pasar, desde lo cómico a episodios violentos, desde la banalidad y el cinismo hasta el lirismo y la ternura; y es que Godard está dispuesto a sacrificar determinados aspectos formales, como puede ser la narración, con tal de transmitir directamente todas esas emociones y sensaciones antes de que se enfríen. "À bout de souffle es un prodigio de eficacia narrativa [...], así lo demuestra su capacidad de emocionar y para hacernos comprender sus complejos y contradictorios personajes a través no de sus propias explicaciones, sino de su comportamiento en sentido amplio, desde sus gestos a sus actos, desde su manera de razonar hasta su modo de expresarse verbalmente", así lo defiende Miguel Marías en el libro *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad* (Herederó y Monterde, 2002).

A través de los diálogos, casi alienados, Godard transforma sus personajes en portavoces donde los protagonistas acaban convirtiendo la película en un largo monólogo interior y los secundarios intentan descifrar ese meandro de argot y citas literarias. Alienados porque hay una fuerza en los diálogos del cineasta que se salen de lo común, al fin y al cabo hay muchas reflexiones filosóficas, referencias culturales y citas literarias que no envuelven nuestro entorno diario, sin embargo consigue dotarlos de tal naturalidad que todas esas conversaciones tan poéticas parecen formar parte de nuestra vida.

Algo que cabe destacar del director franco-suizo que hace en muchos de sus films es su capacidad de apartar la trama principal de la historia para acabar convirtiéndola en una película sobre el amor. Lo que verdaderamente importa de *Al final de la escapada* es cómo se resolverá la historia de amor entre Michel y Patricia; *El soldadito* es una gran declaración de amor a la actriz Anna Karina, al igual que *El desprecio* o *Pierrot, el loco* (1965). *Una mujer es una mujer* (1961) gira entorno a los problemas de pareja y a un dilema amoroso interno de la protagonista. *Masculino Femenino* (1966) es a la vez una

historia de amor y una reflexión sobre las preocupaciones de los jóvenes franceses; *Lemmy contra Alphaville* (1965) enseña a cómo enamorarse dentro de un mundo distópico donde la palabra “enamorarse” no existe. El amor es un tema que está siempre presente, de una forma o de otra, en la filmografía de Jean-Luc Godard.

La forma de usar el sonido también supuso una novedad, puesto que iba superponiendo la música extradiegética con el sonido de la radio más la voz de Belmondo hablado; también hacía cortes en la música en mitad de un plano para comenzar a escuchar el ruido de los coches o simplemente un silencio. Un ejemplo sería el comienzo de *Vivir su vida*, donde el director introduce el personaje de Anna Karina a través de una serie de primeros planos con una música que viene y desaparece sin un orden concreto.

La misma libertad creadora la utiliza a la hora de componer los planos. Godard no obedece las normas de lo que sería considerado la “imagen bella” en Hollywood, sino que lo dejaba en manos de la expresividad que buscaba. Por esta razón no se encuentra en sus películas el plano-contraplano canónico, sino que se ve un movimiento mucho más libre de la cámara en mano haciendo panorámicas de un lado al otro, también se ven a los personajes muchas veces conversando de espaldas a la cámara o incluso fuera de campo, un recurso muy utilizado en su filmografía. Un ejemplo sería la escena del coche en *Al final de la escapada*, donde Godard solo muestra el plano de Jean Seberg de espaldas durante toda la conversación y el trayecto en coche (lleno también de numerosos *jump cuts*). El diseño y la organización de los planos también fue algo innovador, ya que se ven muchos primeros planos y planos detalle, sobre todo en sus películas en blanco y negro como *El soldadito* o *Vivir su vida*; aquí también ayuda el formato 1.33:1 que utilizaba, cerrando la imagen y dándole un tono más intimista. En sus películas a color, grabadas en cinemascope, por el contrario, se ven planos más abiertos, menos cámara en mano y panorámicas más pausadas, como se puede observar en *Una mujer es una mujer* y *Pierrot, el loco*.

Un elemento que también destaca en el cine de Godard es el de traspasar la cuarta pared, tanto directa como indirectamente. De forma directa porque se ve en numerosas ocasiones cómo los personajes miran directamente a la cámara como si el protagonista pudiese hablar con el espectador. En *Una mujer es una mujer*, Angela pausa la película por unos segundos para hacer una reverencia a los espectadores, para luego seguir la conversación con su marido. En una escena en el coche en *Pierrot, el loco* Jean-Paul Belmondo se gira para hablar a la cámara y Marianne le pregunta “¿con quién hablas?”, “con el espectador” contesta él, seguidamente Marianne se gira curiosa pero no sorprendida y siguen con su conversación.



Imagen 1. Fotograma de *Pierrot, el loco* (1965)

Indirectamente, Jean-Luc traspasa esa pared a través de los múltiples guiños que hace a otras películas o a las suyas propias. El amplio conocimiento que tenía del cine y de la cultura le permitió introducir muchas referencias en su primer largometraje como de Murnau u Ophüls. En *El desprecio* (1963), hace un directo homenaje a Fritz Lang, que aparece como uno de los personajes, actuando de él mismo. En la misma película aparecen carteles de fondo de *Vivir su vida* o, sin ir más lejos, en la primera secuencia, que sería la equivalente a los créditos, el plano muestra un general a modo *making of*, donde se ve la estructura del tróvelin y al director de fotografía Raoul Coutard deslizándose en él con la cámara. Cuando llega al final, Coutard gira la cámara apuntando a lo que serían los espectadores. Godard se muestra aquí totalmente transparente frente a cualquier artificio.

Una de las cosas que levantó mucho revuelo sobre el cineasta francés fue su método de trabajar en los rodajes: la aclamada improvisación. Se ha hablado mucho sobre cómo Godard no escribía un guion para sus películas y daba las líneas del diálogo a los actores cinco minutos antes de comenzar a grabar. Sin embargo, con *Al final de la escapada*, el director fue rotundo: “no improvisé nada. Había tomado muchas notas, aunque sin seguir un orden concreto, y había escrito cuidadosamente las distintas escenas y diálogos. Antes de empezar el rodaje, ordené las notas y me tracé un plan general de acción. Eso me permitió escribir cada mañana las ocho páginas correspondientes a la secuencia que tenía que filmar ese día” dijo en una entrevista concedida a *Le monde* en enero de 1960, y seguía “a los actores apenas les indicaba detalles, ya que quería extraer de ellos sólo gestos y movimientos esenciales. En realidad, la película es un documental de Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo” (Godard, 1960, citado por Memba, 2009).

Godard comenzaba a rodar partiendo de una especie de boceto con las ideas que quería transmitir, trabajarlas demasiado, para él, suponía perder la esencia y enfriarlas, lo que no quiere decir que no hubiese una profunda reflexión detrás de estas ideas. Anna Karina confesaba en una entrevista que a veces les daba las frases escritas en una servilleta antes de comenzar pero, al mismo tiempo, había habido un trabajo previo elaborado que después lo hacía parecer natural y espontáneo. Sí que hay cierto grado de improvisación en su trabajo, puesto que los días de rodaje dependían del estado de

humor o el grado de inspiración con el que se levantara el director para poder escribir esas páginas antes de comenzar a grabar. Además, dejaba actuar más libremente a los actores, concepto que viene del *cinéma vérité*, el cual basa la interpretación de los personajes en ser ellos mismos. Esto también recuerda a la forma que tiene el director Andréi Tarkovski de dirigir a sus actores, los cuales ni siquiera reciben el guion, solo la frase que tienen que decir para la escena y unas indicaciones de lo que siente el personaje, de esta forma se capta de forma pura la esencia de las emociones, ya que el actor no se ha contaminado y escupe los sentimientos de manera inmediata a como los siente.

Se ve cómo los personajes protagonistas masculinos de la filmografía de Godard (y de la *Nouvelle vague* en general) suelen ser jóvenes aburguesados y cultos con un aire rebelde, leen sobre Velázquez y huyen de la justicia. Una de las características en el cine de Jean-Luc es el curioso trato del personaje femenino en sus películas, una especie de *femme fatale* que no está dispuesta a someterse sin más a los deseos de un hombre. Alejada de la idea de la figura femenina de Hollywood, se puede ver cómo el director crea una mujer joven, independiente y decidida, el modelo a seguir que necesitaba la juventud francesa del momento, quien tomó como referencia sobre todo a Anna Karina. A través de esta, también crea una mujer muy sensual. Karina hizo su debut en pantalla con la filmografía de Godard con *Una mujer es una mujer* (ya que *El soldadito* se mantenía bajo censura para entonces), donde interpretaba a una bailarina exótica y seducía al espectador con un número musical. La idea de la *femme fatale* también significa la utilización de la sexualidad femenina para engañar al hombre y poder salirse con la suya, sin embargo, el personaje de Angela no era tanto la figura de una mujer manipuladora sino de una mujer con ideas propias. La sexualidad que Godard quiere transmitir a través de sus personajes no se muestra de forma tan explícita como en este ejemplo o como puede ser en el desnudo de Brigitte Bardot en *El desprecio*, también lo hace de forma sutil a través de las miradas de la actriz. Un buen ejemplo sería Véronica, el personaje de Karina en *El soldadito*, en concreto la escena de la sesión de fotos, donde la cámara se centra en ella con admiración y las poses y las miradas de la actriz intentan mantener un diálogo con el espectador. Eso sí, el final de una “mujer fatal” solía ser la cárcel o la muerte y Godard cumple con este punto en varias de sus películas, dando una muerte trágica para las mujeres de *Vivir su vida*, *El desprecio* y *Pierrot, el loco*, por ejemplo.

Una de las características del director que marcaría la segunda etapa de su filmografía sería su compromiso político, aunque ya se dejaba entrever con *El soldadito*, rodada en 1960 pero censurada hasta 1963 debido a las alusiones que contenía el film sobre la guerra de Argelia, donde intentaba denunciar la deserción, las torturas y la guerra sucia que estaban llevando a cabo el país galo. La ascendencia burguesa de la que provenía el cineasta fue algo que siempre le había atormentado y pronto se vio envuelto en el comunismo maoísta, como se puede ver en su film *La chinaise* (1967), una especie de ensayo donde un grupo de estudiantes reflexionan sobre temas ideológicos, políticos y sociales desde el punto de vista maoísta. A partir de los sucesos ocurridos en París en mayo de 1968, Godard se dedicaría exclusivamente a hacer un cine de propaganda política, de donde surgieron cintas como *Pravda* (1969) o *Luchas en Italia* (1969).

### 2.2.2. Periodos en el cine de Godard

La filmografía de Jean-Luc Godard ha ido evolucionando constantemente desde su primer estreno, intentando renovarse en cada film desde los años sesenta hasta la actualidad. Su cine ha estado muy influenciado tanto por las circunstancias personales de su vida como por el contexto político del momento, lo que ha provocado un cambio en la dirección de sus películas en varias ocasiones. A partir de estos cambios se puede dividir la filmografía del director franco-suizo en cuatro etapas que se entrelazan sin unas fronteras estables.

El primer periodo es el más variado y el más rompedor, ya que comienza con el arranque de la *Nouvelle Vague*. También es el más productivo puesto que estrenaba una o varias películas cada año, empezaba el rodaje de otra cuando la anterior ni siquiera había salido a la gran pantalla o incluso grababa dos al mismo tiempo. Fueron sin duda los años de mayor esplendor en el cine de Godard, lo que también se debe a la protagonista de esta etapa: Anna Karina. Después de *Al final de la escapada*, el director contactó con Karina para darle un papel principal en su segundo film *El soldadito*, se enamoraron, se casaron y se convirtió en su musa y actriz protagonista de sus films más emblemáticos. La primera mitad de la década de los sesenta está condicionada por su relación con la actriz danesa, por esta razón se ven películas muy diferentes las unas de las otras. De una comedia musical como es *Una mujer es una mujer* pasamos a un drama como *Vivir su vida*. También resulta interesante porque se ve cómo Godard va innovando y experimenta sobre esos elementos nuevos como, por ejemplo, el uso del cinemascope y el color. A pesar de que *Una mujer es una mujer* se estrenó como la segunda película del director, en realidad fue la tercera que grabó, ya que *El soldadito*, rodada en 1960, seguía censurada. Godard hasta entonces solo había utilizado el blanco y negro y el formato 4:3 para expresarse, cuando estrena la comedia musical es curioso ver cómo cambia el registro de su estilo, con una paleta de colores basada en el blanco, azul y rojo y unos movimientos de cámara mucho más suaves y estáticos, en comparación a su primer film. Además, el desparpajo de Anna Karina en la pantalla, fue sin duda algo que llamó la atención. *Los carabineros* (1963) es la película que más se aleja de lo propuesto por Godard en todo el primer periodo. Con la ayuda de Rossellini para el guion, trata sobre dos campesinos que son mandados a luchar a la guerra y se ven consumidos por las ansias de riqueza. Acabó resultando una película muy abstracta y un fracaso en taquilla con solo 2800 espectadores en dos semanas de exhibición (Marie, 20012). La crítica de cine Pauline Kael (1969, citado por Heredero y Monterde, 2002) la describió como “un infierno de ver durante la primera hora... emocionante para pensar después porque su única buena secuencia, la de la postal, cerca del final, es increíble y está brillantemente prolongada”. Una de las películas que destacan de esta etapa es *Lemmy contra Alphaville*, un futuro de ciencia ficción combinado con el cine negro, con referencias a *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang. Godard retrata un mundo más bien triste en el mismo momento en el que su relación con Anna Karina estaba en sus últimas.

La que sin duda cabe destacar de este periodo es *Pierrot, el loco* donde, con Anna Karina y Belmondo reunidos por última vez, Jean-Luc hace una recapitulación de toda su obra hasta la fecha. De vuelta al color y al scope, retoma el personaje masculino

descarado y rebelde de *Al final de la escapada* y el personaje femenino inconformista de *Una mujer es una mujer*, uniéndolos en una *road movie* y una fatalista historia de amor. La pareja discute y dialoga sobre el amor en un cúmulo de desesperación y frustración por huir de la justicia e intentar quererse como el primer día, lo que tiene un trágico final. Godard introduce muchas referencias a sus propias películas, como la escena en la que la policía tortura a Ferdinand en la bañera al igual que en *El soldadito*; la escena de Belmondo leyendo en la bañera es comparable con la de Brigitte Bardot leyendo en la bañera en *El desprecio* e incluso el personaje femenino tiene el mismo final en esta película: la huida de Marianne con otro hombre, al igual que Camille, ambas castigadas con la muerte.



Imágenes 2 y 3. Fotograma de *Pierrot, el loco* (1965) y fotograma de *El soldadito* (1963)



Imágenes 3 y 5. Fotograma de *Pierrot, el loco* (1965) y fotograma de *El desprecio* (1963)

Este film sería una buena forma de clausurar este primer periodo. Sin embargo, las fronteras quedan algo difusas y *Masculino Femenino*, *Made in U.S.A.*, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), *Week-end* (1967) quedarían comprendidas dentro de esta etapa. A pesar de que *La chinoise* suele estar incluida en la primera etapa, se acerca mucho más al cine político que hace Godard en su segundo periodo. Aun así, lo que realmente haría cambiar la dirección su cine serían los sucesos en París en mayo de 1968. En un contexto socio-político de conflictos laborales y una campaña contra la guerra de Vietnam, los estudiantes ocuparon varias facultades y salieron a las calles a manifestarse, donde se unieron también grupos obreros y sindicatos, generando la mayor huelga general en la historia de Francia. El cine francés se encontraba en pleno festival de Cannes, el cual fue suspendido debido a la interrupción de las proyecciones que hicieron Godard, Truffaut, Polanski y otros cineastas, en apoyo y solidaridad al movimiento. Godard, por su parte, anunció que abandonaba el cine comercial para dedicarse a realizar películas de propaganda política, dando rienda suelta a su lado más revolucionario. Formó parte de la creación del Grupo Dziga Vértov, llamado así en honor

al cineasta soviético, en el que se reunieron un grupo de cineastas atraídos por las ideologías marxista y maoísta, como Jean-Pierre Gorin, Juliet Berto o Anne Wiazemsky. Esta última se convertiría en la segunda mujer y musa del director franco-suizo, quien protagonizó las películas de gran parte de esta segunda etapa.

“Godard fue el único cineasta que, tras los acontecimientos del 68, nunca volvió a hacer las mismas películas de antes”, explicaba el artista Harun Farocki conversando con Kaja Silverman en su libro *A propósito de Godard* (2016). “El único que no consideró todo eso como un mero paréntesis sino como un punto de partida” (Miró, 2019). Durante este periodo realizó *Le gai savoir* (1969) y *Sympathy for the devil* (1968), un documental sobre The Rolling Stones en el que también enmarcó diferentes movimientos contraculturales y políticos. Las películas que más destacan son las que hizo junto al Grupo Dziga Vértov: *Pravda* (1970), cuestionando la capacidad de engaño de las imágenes y el revisionismo comunista; *Luchas en Italia* (1970), donde reflexionaban sobre las contradicciones del marxismo y la moral burguesa; y *Aquí y allá (Aquí y en otro lugar)* (rodada en 1970, estrenada en 1976), que denuncia la ocupación de Palestina.

Ya entrado en la década de los setenta, Jean-Luc decidió volver a dirigir un cine más convencional que, al mismo tiempo, ejemplificase las teorías maoístas con el fin de dirigirse a un público más amplio. Así se abre el tercer periodo de Godard y sin haber disuelto aún el Grupo Dziga Vértov, graban y estrenan *Todo va bien* (1972), que cuenta la historia de un matrimonio que se queda atrapado en una fábrica debido a una huelga de trabajadores. En 1979, el cineasta se divorcia de Anne Wiazemsky y estaría mucho más unido a Anne-Marie Mieville, su tercera esposa y con la que trabajaría durante la segunda mitad de los años setenta en adelante.

En la década de 1980, Godard comienza a experimentar con las posibilidades del video y lo digital dando comienzo así a su cuarta etapa. Los largometrajes más destacados de este periodo son *Pasión* (1982), *Nombre: Carmen* (1983) y la polémica *Yo te saludo, María* (1985), en la que introduce su punto de vista sobre la feminidad, la naturaleza y el cristianismo a través de una interpretación moderna del embarazo de la Virgen María. En 1988, Godard comienza a trabajar en la serie documental *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) en la que da su particular visión sobre los cien primeros años de la historia del cine. Esta se convierte en la obra más famosa de este periodo sobre todo por el estilo en el que la aborda. El director utiliza a modo de *collages* diferentes fragmentos de películas, textos, citas, fotografías y sonidos, junto a las voces narradoras de Juliette Binoche, Alain Cuny, Julie Delpy y el propio Godard. Todo se superpone creando una poética visión del séptimo arte para preservar su memoria. Durante la década de los noventa rodó diversas obras como *Allemagne 90 neuf zéro* (1991), *Les enfants jouent à la Russie* (1993), *For ever Mozart* (1996) e incluso realiza un retrato de sí mismo en *JLG: autorretrato de diciembre* (1995). A partir del nuevo siglo hasta la actualidad, las películas del director francés son obras mucho más conceptuales y experimentales. Destacan *Film socialisme* (2010), *Adiós al lenguaje* (2014) filmada en 3D, y *El libro de imágenes* (2018), un ensayo visual sobre el significado de la mirada y el cine como producto de una realidad social.

### 3. Las musas de Godard

“Lo único que se necesita para hacer una película es una mujer y una pistola”, es una de las frases célebres del cineasta<sup>3</sup> que aplicó, sino en toda, al menos en gran parte de su filmografía. A veces, incluso, le sobraba la pistola, ya que lo que verdaderamente marca el cine de Godard es la influencia de las mujeres que han pasado por su vida. Unas mujeres modernas que, en pantalla, han llevado al espectador por todos los rincones: de una cafetería frecuentada por prostitutas a una sala de estar, de una habitación de hotel en una dimensión distópica a las playas del mar Mediterráneo, de las calles de París a un piso de estudiantes maoístas; y en todo momento, ellas tenían el peso de un intenso monólogo interno. Fuera de pantalla, ellas también llevaban las riendas del cine de Jean-Luc sin que lo supieran, pues cada una de sus relaciones tuvo una gran influencia, lo cual extrapoló a sus películas. Las tres musas más importantes de Godard son Anna Karina, Anne Wiazemsky y Anne-Marie Méville. Las dos primeras desde la pantalla, la segunda detrás de las cámaras, todas ellas supusieron una auténtica revolución en el cine del director.

Ellas se diferencian mucho de los personajes masculinos de Godard. Ellos, detectives, inofensivos rufianes o jóvenes idealistas, son hombres rudos pero también sentimentales, actúan de manera impulsiva y plasman sus deseos sobre la pantalla. Se enamoran, se meten en peleas, viven libremente y no se plantean grandes cosas. Las mujeres, sin embargo, viven encerradas en un constante soliloquio. Se enfrentan con todo lo que les rodea, se hacen preguntas sobre ellas mismas, salen de sí en busca de nuevas experiencias intensas. Son personajes alienados, incluso a veces neuróticos, se dejan llevar mucho por las emociones pero eso no les quita su capacidad de reflexionar sobre aquello que les rodea. Esto se ve sobre todo con Anna Karina en obras como *Una mujer es una mujer* o *Vivir su vida*. Toda esta energía que desprenden las mujeres en las películas de Godard es sin duda un reflejo de su experiencia personal con ellas, de unos amores demasiado intensos y también trágicos, con los que el cineasta intentaba representar a la mujer perfecta.

Esta búsqueda de la mujer ideal remite al clásico mito de Pigmalión y Galatea. Pigmalión fue un rey de Chipre, sabio y bondadoso, pero que tenía grandes dificultades para encontrar el amor ya que ninguna mujer era lo suficientemente perfecta. Por esta razón, decidió esculpir una hermosa estatua de una mujer, a la que llamó Galatea. Todas las noches, Pigmalión visitaba la estatua e imaginaba la vida con ella. Tanto se enamoró de ella que en una fiesta en honor a Afrodita, Pigmalión le suplicó a la diosa que le diera vida a su amada estatua. Afrodita se apiadó de él e hizo sus deseos realidad, pero Pigmalión volvió a casa decepcionado, pensando que sus plegarias no habían sido escuchadas. Cuando fue a visitar la estatua, se acercó a ella y besó sus labios. Entonces, Pigmalión ya no notó el frío marfil, sino unos cálidos labios de una mujer. Galatea cobró vida y se enamoró perdidamente de su amado.

---

<sup>3</sup> Extraído de Ramón, E. (2014). *Jean-Luc Godard, tutorial de uso y manejo*. [Consultado el 1 de agosto de 2020] <https://www.rtve.es/noticias/20141126/jean-luc-godard-tutorial-uso-manejo/1055460.shtml>





Imagen 4. Jean Leon Gérôme, *Pigmalión y Galatea*, 1881

Colin MacCabe, el biógrafo de Godard, escribía “los jóvenes de los *Cahiers* no soñaban con un harén, sino con su propia estrella, la mujer que cobraría vida ante su cámara y se enamoraría no del dinero, sino del genio de su arte” (Colin, 2005, citado por Roncagliolo, 2017). Godard, al igual que Pigmalión, se obsesionó con la idea de esculpir a su mujer perfecta, a su musa, a la fuente de toda su inspiración y que ella se enamorara de él con la misma pasión. A través de las imágenes capturadas, el cineasta quería dejar impreso cada detalle y gesto de ellas, de la misma forma que un pintor en un cuadro o que Pigmalión con su escultura de Galatea. “Cada etapa en el arte de Godard corresponde a un amor. Y el conjunto de su obra se puede entender como la búsqueda perpetua de una mujer trascendental, esquiva y perfecta, a la que lleva amando ya más de medio siglo” (Roncagliolo, 2017).

Todo comenzó con una mujer que marcó no solo el periodo más importante de la filmografía de Godard, sino que se convirtió en una de las caras más representativas de la *Nouvelle Vague* y un modelo a seguir para la nueva generación de jóvenes mujeres: Anna Karina. El primer film que rodaron juntos, *El soldadito*, sería la escultura de Galatea de Godard. Con cada plano, el cineasta se enamoraba un poquito más de aquella joven, culminando en una declaración de amor sin palabras, que sería la escena de la sesión de fotos que Bruno (Michel Subor) hace a Véronica (Anna Karina), donde él le confiesa su amor a ella (mientras Godard lo hace a través de la cámara). A partir de este momento, la pareja viviría una turbulenta historia de amor que duraría seis años pero que le serviría a Godard como fuente principal de inspiración durante su primer periodo, dibujando una línea difusa entre ficción y realidad. Las siete películas que grabaron juntos fueron, en palabras del director de fotografía Raoul Coutard, “la postal más cara que un hombre haya enviado nunca a su mujer” (citado por Marinero, 2017).

Es curioso, incluso, la concepción que pudo tener esta relación desde el exterior. Echando un vistazo al cortometraje mudo dirigido por Agnès Varda *Les fiancés du pont Mac Donald* (1961), protagonizado por la pareja, e incluido dentro de su película *Cleo de 5 a 7* (1961), se puede observar cómo Karina está representada como una muñeca viviente: su ropa, el maquillaje, su pestañeo, su expresión corporal, todo recuerda a la imagen de una antigua muñeca de porcelana. Esto podría darse simplemente por un gusto estético de la directora, ya que este *acting* exagerado es propio del cine mudo, pero también podría ser una representación de su propia visión de Anna Karina dentro del mundo del director franco-suizo: una pequeña estatua a la que Godard ha hechizado con sus encantos y utiliza como fuente de inspiración para su vida y obra.



Imagen 5. Godard y Karina en el rodaje de *Les fiancés du pont Mac Donald* (1961)

En 1966, después de muchos celos, gritos y la profunda depresión por la que pasó Anna, la relación de la pareja estaba ya tan deteriorada que decidieron separarse. Ese mismo año, Godard rodaba *Made in U.S.A* y *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. La primera, supondría le despedida definitiva de Anna Karina en su filmografía; la segunda, un nuevo romance destinado al fracaso con la actriz protagonista, Marina Vlady. El cineasta quería que su intérprete olvidara todo lo que sabía para mostrarse completamente vulnerable ante la cámara, como estaba acostumbrado a hacer con Karina, cosa que no funcionó. Godard, incluso, llegó a pedirle matrimonio, pero fue rechazado, aunque el destino ya le tenía preparada una carta de amor de una joven estudiante. Anne Wiazemsky, una actriz y estudiante de filosofía, hija de buena familia (nieta del Nobel en literatura François Mauriac), quedó prendada de la última película de Godard, *Masculino Femenino*, por lo que decidió escribirle una carta mandándola a la redacción de *Cahiers du cinéma* confesando su amor y admiración. Él ya había visto a la joven en el rodaje de *Al azar de Baltasar* (1966) de Robert Bresson, donde tenía el papel femenino principal, y quedó cautivado por su belleza. Por esta razón, Godard no dudó en corresponder al amor que la joven le profesaba en la carta. En 1967 contrajeron matrimonio y Wiazemsky se convirtió en la segunda musa del cineasta. La actriz

protagonizó la etapa política de Godard, desde *La chinoise* a *Todo va bien*, incluidos los films del Grupo Dziga Vértov. Fue una musa rebelde, una estudiante de filosofía muy comprometida social y políticamente con ganas de cambiar el mundo, y así la retrató el director franco-suizo en sus películas. “Él inventa a Véronique para *La chinoise*, pero la inventa a partir de lo que yo era entonces: una estudiante en Nanterre, que estudiaba Filosofía con Francis Jeanson” (Wiazemsky, 2013). De nuevo, la vida y el cine se hacían uno y Godard trataba de capturar cada detalle de su nueva musa en el celuloide. La pareja se llevaba diecisiete años de diferencia y la familia de Anne no aprobaba la relación, pero su intenso espíritu joven no le impidió casarse con el director de cine. El matrimonio duró poco, pronto resurgieron los brotes de celos de Godard y su verdadero carácter posesivo y controlador. La pareja se separó a principios de los años setenta, pero el divorcio no se hizo efectivo hasta 1979. En 2012, Wiazemsky publicó su libro *Un año ajetreado*, donde contaba su relación con el director además de adentrarse en la Francia intelectual y política antes del estallido del mayo del 68. Este libro inspiró al director Michel Hazanavicius para hacer una adaptación al cine en 2017, *Mal genio*, donde retrataba a Godard como un hombre “inseguro, narcisista y celoso, en sus momentos menos agradables. Digamos que le humaniza, con sus paradojas, virtudes y defectos” (Hazanavicius, 2017).

En 1973, ya separado de Wiazemsky, Godard se encontraba en un nuevo romance con su compañera suiza Anne-Marie Miéville, la cual trabajaba como fotógrafa cuando conoció al cineasta. La joven comenzó a trabajar con Godard primero como su guionista y luego como montadora y co-directora. Miéville se convirtió en la tercera musa, pero no una que Godard quisiera esculpir en la pantalla, sino que iba más allá. La directora compartía con su amado un amor incondicional por el cine, lo que les hacía alimentarse el uno al otro de esa pasión que juntos plasmarían en la pantalla. Miéville ha estado presente desde el tercer periodo de Godard hasta la actualidad, y ha sido partícipe de la mayor parte de sus filmes desde entonces, como por ejemplo los emblemáticos *Aquí y allá* (*Aquí y en otro lugar*), *Salve quien pueda (la vida)* (1980) y *Yo te saludo, María* (1985). Anne-Marie Miéville fue una musa que iba más allá de tener una cara bonita: por primera vez Godard no sentía la necesidad de retratar en sus películas a su musa como una pintura que exponer, a pesar del hecho de que Miéville no fuese actriz. Su relación con ella traspasaba lo físico y se convertía en un puro diálogo de inspiración poética con la que juntos creaban su propia obra. La influencia de Miéville dejaría ver a un Godard mucho más maduro y con más ganas de experimentar y romper el lenguaje cinematográfico que de intentar seguir con su búsqueda de la mujer perfecta porque, al parecer, ya la había encontrado.

## 4. Una musa especial: Anna Karina

Sin duda alguna, Anna Karina tenía algo diferente a las demás actrices, algo que cautivó no solo al director franco-suizo sino a todos los espectadores franceses. El escritor Albert Galera la bautizó como “la princesa de la *Nouvelle Vague*” en su libro publicado en 2011. En una entrevista explicaba: “la *Nouvelle Vague* ha sido el movimiento cinematográfico más apasionado de la historia y Anna Karina es, por méritos propios, la actriz más apasionada de aquella maravillosa época, la mejor representación posible” (Galera, 2011). La joven danesa se convirtió en la mujer con la que todas las chicas soñaban parecerse. Su desbordante personalidad en pantalla, esa simpatía y atrevimiento que transmitía sin ningún tipo de artificios despertaba el deseo femenino entre las jóvenes de querer ser como ella.

Sin embargo, Hanne Karin Bayer, el nombre real de la actriz, no vivió una infancia deseable y tuvo muchas agallas y suerte para llegar hasta donde llegó. Hanne nació en Copenhage en 1940. Su padre, capitán de barco, abandonó la familia poco después de su nacimiento y su madre fue más bien una mujer indiferente que no le tenía demasiado afecto a la niña. La joven vivió con sus abuelos hasta que cumplió cuatro años, coincidiendo con la muerte de su abuela, quien hizo como figura materna durante este tiempo. Después estuvo varios años entrando y saliendo de distintos hogares de acogida hasta que su madre volvió a casarse con un hombre llamado Benny, a quien engañó poco tiempo después con Holger, el mejor amigo de este y quien odiaba a los niños.

La pequeña Hanne desarrolló una personalidad introvertida y fantasiosa, soñaba con convertirse en otra persona y huir de la realidad que le rodeaba, y qué mejor forma que ser actriz, aunque no tuviese claro cómo era posible lograrlo. Dentro de su círculo familiar fue tratada con mucha rudeza, por lo que no podía verse a ella misma como una chica bonita, cosa que demostraría como falsa en cuanto llegara a Francia. “En mi casa siempre me decían que era muy fea” confiesa la misma Karina en una entrevista para la televisión en 1962. El novio de su madre tenía un carácter violento y maltrataba a la pequeña. Hanne era enormemente infeliz, falta de amor y cariño, veía perder su infancia y se encontraba encerrada en esa ciudad que sentía claustrofóbica. La joven no podía ingresar en la escuela de arte dramático hasta los veintiún años, por lo que todavía tenía que esperar un tiempo para estar más cerca de su sueño. Dejó los estudios con catorce años para buscar trabajos temporales, primero como ascensorista, luego para un ilustrador llamado Bent Nordberg, quien la animó para que se presentase en un pequeño trabajo como extra. El director Ib Schemedes descubrió a la joven cantando y bailando por la calle y, sin saber cuál era el sueño de la joven, decidió darle su primer papel protagonista en su mediometraje *Pigen og skoene* (*La chica con zapatos*) (1959), lo que se convertiría en el debut cinematográfico de la futura Anna Karina. Tras este film, Hanne siguió los consejos de Nordberg y participó como extra en algunas pequeñas películas, lo que le permitió ir descubriendo los entresijos del mundo del espectáculo.

A los dieciocho años, harta de su situación familiar, hizo las maletas y huyó a París haciendo autostop. En teoría, allí se encontraban algunos actores de los que había

conocido haciendo de extra, lo que la animó a ir tras ellos. Sin dinero y sin saber ni una palabra de francés, se pasó tres semanas vagabundeando por las calles de la ciudad. Un joven sacerdote le consiguió una pequeña habitación en la ciudad donde pudo refugiarse. Una mañana que el sol resplandecía, la joven paseó hasta el río Sena y se sentó en la terraza de *Les Deux Margots*, un local frecuentado por los intelectuales de la época. Una mujer, llamada Catherine Harlé, se le acercó y le propuso participar en un reportaje fotográfico que sería publicado en la revista *Jours de France*. La joven aceptó y, a pesar de que cuestionaron sus aptitudes fotogénicas, Catherine Harlé le proporcionó algunos contactos por si quería ganarse algo más de dinero posando.



*Imagen 6. Karina posando para Hans Hovart en su primera sesión fotográfica*

En unos pocos meses, Hanne se estableció como una de las modelos más solicitadas de Francia: posó para Coca-Cola, Pepsodent, Pierre Cardin y Palmolive. Durante una sesión de fotos para *Elle*, se le acercó no otra que la mítica Coco Chanel para preguntar a la joven sobre su ambición de ser actriz. Hanne contestó que antes debía aprender francés. La diseñadora no le dio importancia y, al preguntarle entonces por el nombre, le dijo que no llegaría a ser actriz con llamándose así, por lo que salieron con la idea de cambiárselo a uno más dramático: Anna Karina.

Bautizada con su nuevo nombre, Karina quiso tomarse en serio lo de aprender francés, por lo que gastaba parte de su sueldo en los cines parisinos para empaparse tanto de nuevos conocimientos como actriz como del idioma galo. En tan solo un año, Anna ya estaba consolidando su carrera como modelo y ya podía valerse por sí misma, incluso se mudó a un piso cerca de los Campos Elíseos. En el verano de 1959, la contrataron para hacer un anuncio de jabones de la marca Monsavon, el cual emitieron por

televisión. Este spot dejó perplejo a un joven Jean-Luc que por entonces estaba ideando su *Al final de la escapada*. A partir de aquí, la vida profesional y personal de Anna Karina cambiaría radicalmente.

#### 4.1. Más allá de la pantalla: Godard y Karina

En este trabajo ya se ha hecho referencia varias veces a la relación tan tormentosa que vivió la pareja y es que, propia de un cuento o de una película romántica, fue una historia de amor que nació desde la pasión y fue cayendo poco a poco en tragedia.

Cuando Godard vio aquel anuncio en la televisión no dudó en contactar con la agencia de publicidad encargada para poder localizar a la joven que le había robado el corazón. En cuanto obtuvo la dirección le envió un telegrama para ofrecerle un pequeño papel en su película. Karina, aunque pensaba que se trataba de una broma, se acercó a la oficina del productor de Godard, donde conoció al serio director con sus gafas oscuras y presencia imponente. Él le comentó el papel que le ofrecía, un personaje secundario que debía desnudarse ante la cámara. Ella, ofendida, le contestó "¡No me pienso quitar la ropa!" (Karina, 1959, citado por Galera, 2011). Godard, sorprendido, le contestó que la había visto en el anuncio de jabones, donde estaba metida en la bañera. Karina, indignada, le explicó que estaba completamente vestida ya que la espuma le llegaba hasta el cuello, "estaba desnuda únicamente en su mente". Con este desafortunado encuentro se despidieron. Cuatro meses después, Godard ya estaba preparando su siguiente película, *El soldadito*, por lo que hizo público un anuncio en la revista *La Cinématographie Française* donde decía "Jean-Luc Godard, que acaba de terminar *Al final de la escapada* y prepara *El soldadito*, busca a una joven entre 18 y 27 años para convertirla en su intérprete y su novia" (Godard, 1960, citado por Galera, 2011). Con el mismo descaro y seguridad con el que escribió el anuncio, envió un nuevo telegrama a Karina, ofreciéndole esta vez el papel principal femenino, sin desnudos. Anna, gratamente sorprendida y emocionada aceptó la propuesta, por fin su sueño se haría realidad. El único obstáculo era que la joven aún no había cumplido los veintiuno, por lo que necesitaba que su madre firmara el contrato. Jean-Luc facilitó la gestión comprándole un billete de avión para que pudiese viajar a París. La madre, quizá por los remordimientos de su falta de amor hacia su hija, aceptó la petición y firmó el contrato que cambiaría para siempre la vida de la joven.

El rodaje fue en Ginebra, la ciudad natal del director y donde comenzó esta peculiar historia de amor. Anna tenía un novio que era fotógrafo en aquel entonces, quien también estuvo trabajando en la película para mantenerse cerca de ella. Sin embargo, esto no impidió que Jean-Luc y Anna comenzasen un juego de miradas que duraría todo el rodaje. "Éramos como animales" confesaba la misma actriz (citado por Gaspar, 2014), el coqueteo cada vez era más intenso, cosa que se veía a través de la cámara. Godard, incluso, alargó el rodaje solo para poder seducir a la joven. Antes de darse cuenta, Anna estaba locamente enamorada del director. Una noche, en una cena con el equipo en Lausanna, la actriz notó algo debajo de la mesa: Godard le pasó una nota de papel que decía "Te quiero. Encuéntrate conmigo en el Café de la Prez" (citado por Gaspar, 2014).

Seguidamente cogió el coche para volver a Ginebra, donde todos se hospedaban durante el rodaje. El novio de Anna descubrió la nota y, enfadado y perplejo, no quería dejarla marchar, pero ella ya estaba decidida. Karina había caído en los encantos del director franco-suizo y no había vuelta atrás, así que, de vuelta en Ginebra, hizo su maleta y se dirigió al café donde su amado le había citado. Allí se encontraba Jean-Luc, sentado leyendo un periódico. Anna se quedó frente a él, esperando, en una pausa dramática propia de las películas románticas. Él la vio y juntos se fueron a su hotel. A la mañana siguiente, Anna despertó sola, algo preocupada. Una hora después, Godard entró por la puerta con el vestido blanco de flores que llevaba la actriz en *El soldadito*, como si de un vestido de novia se tratase. Continuaron con el rodaje de la película y el novio de Anna se marchó. Cuando volvieron a París, la joven se fue a vivir con Jean-Luc. “Tengo que quedarme contigo. Ahora eres la única persona que tengo en el mundo”, le dijo actriz (citado por Gaspar, 2014).

Godard y Karina se casaron en París, en marzo de 1961, justo después del rodaje de *Una mujer es una mujer*. Este fue el año de máximo esplendor de la pareja, guiados por la pasión y emoción con la que habían empezado esta aventura, eran muy felices. Pensaban en concebir un hijo, cosa que inspiró la película mencionada. Cuando Karina quedó embarazada todo parecía ir sobre ruedas, sin embargo, pronto todo se vio envuelta en una nube gris tormentosa. Las personalidades de cada uno resultaron ser incompatibles. Los celos patológicos de Godard y su adicción al trabajo no encajaban con la gran necesidad de afecto y sensación de soledad de Karina. Él se iba tres semanas sin avisar para visitar a sus compañeros cineastas, abandonando a Anna en casa, quien tenía que estar pendiente del teléfono todo el día esperando la llamada de su marido. “He would say he was going out for cigarettes and then come back three weeks later. And at that time, as a woman, you didn’t have any chequebooks, you didn’t have any money. So he was off seeing Ingmar Bergman in Sweden or William Faulkner in America. And I was sitting around the apartment without any food” [Él decía que se iba a por cigarrillos y volvía tres semanas después. En aquellos tiempos, como mujer, no tenía ningún tipo de dinero. Mientras él estaba fuera viendo a Ingmar Bergman en Suecia o a William Faulkner en América, yo estaba en el apartamento sin comida] (Karina, 2016, citado por Brooks, 2016), contaba la misma actriz. Mientras las aventuras sexuales del cineasta eran públicas, le montaba escenas de celos a Karina. Ella no actuaba en las películas de otros directores para él tenerla cerca y si lo hacía, iba detrás para vigilarla. El cuento de hadas se iba tiñendo poco a poco de gris, pero la burbuja estalló cuando Karina perdió al bebé durante una de las ausencias de Godard, dejándola estéril y sumida en una profunda depresión. Los años restantes del matrimonio quedaron hundidos en una tristeza que Godard reflejaría en sus películas a partir de *Vivir su vida*. Las intensas emociones que provocaba el director en Karina se vieron manchadas con un fondo de amargura que derivaron en fuertes discusiones y separaciones, seguidas de reconciliaciones apasionadas. La pareja vivía en una constante montaña rusa de emociones que no tenía fin. Pronto surgió en Anna el sentimiento de desprecio. Godard, mientras tanto, preparaba su película *El desprecio* con Bardot.

Después de un intento de suicidio, internaron a Karina en un centro psiquiátrico durante un tiempo. La pena de la pérdida del bebé junto a su fracaso matrimonial la habían

consumido. Al hablar sobre aquella etapa, Anna confiesa “I was in a really bad shape. I didn't want to be alive any more” [Yo estaba en muy mala forma, no quería seguir viva] (Karina, 2016, citado por Brooks, 2016). Todo iba cuesta abajo. Un analista del centro ayudó a sacarla de allí, ya que en aquella época era una situación difícil para las mujeres si se estaba interna. Jean-Luc, por su parte, ya estaba esperándola con un papel para su siguiente película, *Banda aparte* (1964). Comenzaron el rodaje al día siguiente. Los meses iban pasando y la relación, muy lejos de mejorar, decaía a pasos de gigante. Aun así, no les impidió hacer juntos tres películas más. El divorcio se hizo oficial en 1965, justo antes de comenzar con el rodaje de *Lemmy contra Alphaville*. Para *Pierrot, el loco* (1965), la pareja apenas se hablaba. La despedida de Anna fue en 1966 con el film *Made in U.S.A*, aunque un año más tarde se reunieron de nuevo para grabar un episodio de la película *El oficio más viejo del mundo* (1967). Después, Godard siguió su camino con el cine político y Karina trabajó con otros grandes directores como Visconti con *El extranjero* (1967), George Cukor en *Justine* (1969) o Fassbinder en *La ruleta china* (1973), entre otros. En 1973 fundó su propia productora con el nombre de Raska, con la que comenzó a escribir y dirigir sus propias películas: *Vivre ensemble* (1973), *Les oeufs brouillés* (1976) y *Victoria* (2008). Además, logró construirse una carrera exitosa como cantante con la ayuda de Serge Gainsbourg, quien le compuso y le produjo su primer LP.

A pesar de todo, Karina, cuando hablaba sobre su relación con Jean-Luc, siempre guardaba un buen recuerdo de aquellos años vividos con él y estaba agradecida por haber podido interpretar todos esos personajes que le dio el director. Ella aprendió mucho de él y él de ella, aunque entre gritos y lágrimas. “Fue y seguirá siendo el gran amor de mi vida”, recordaba Anna (citado por Gaspar, 2014).

#### **4.2. Más acá de la pantalla: Karina como personaje godardiano**

Anna Karina tenía una personalidad desbordante en pantalla. Cuando estaba en frente de las cámaras se transformaba en todos aquellos personajes tan característicos y cautivadores, pero se podría decir que todos ellos forman uno solo que convergen en la propia Karina, un único personaje que Godard iba modelando según los años pasaban y su relación iba cambiando. Véronica, Angela, Nana, Odile, Natacha, Marianne y Paula, e incluso Camille interpretada por Brigitte Bardot, todas forman parte de Anna. El cine y la vida para Godard se juntaban en uno, convirtiendo a su musa y esposa en una parte importante de su filmografía. Este periodo en el que trabajaron juntos supuso el más productivo en la carrera de ambos. Godard no volvería a ser el mismo después de *Made in U.S.A* y Karina no volvería a interpretar de la misma forma a como lo hacía con el director franco-suizo.



### 4.2.1. El soldadito

A pesar de que el film se estrenara en 1963, se sitúa la primera de la lista debido a que fue el primer trabajo que hicieron juntos el director y la actriz, rodado en 1960. *El soldadito* comenzó con la búsqueda de una musa con aquel anuncio publicado en la revista *La Cinématographie Française*, pero Godard tenía claro a quién quería como actriz protagonista. Después de enviarle a Karina aquel telegrama y que ella aceptara el papel, todo fue un juego de seducción por ambas partes que duró un mes y Godard utilizaría la cámara para captar aquellas miradas entre ellos dos.

La película se construye bajo una trama política, donde Bruno Forrestier, interpretado por Michel Subor, es un desertor del ejército francés refugiado en Ginebra como fotógrafo, se hace miembro de la OAS, la organización dedicada a mantener a Argelia de parte de los franceses. Se le ordena matar a Palivoda, un militante del FLN (Frente de Liberación Nacional de Argelia), lo que llevará a Bruno a cuestionarse sus ideales. Entre el entresijo político, se asoma una historia de amor, que es donde aparece Véronica Dreyer, partidaria del FLN, es una chica de familia rusa nacida en Copenhague que consiguió llegar a París ejerciendo de modelo, pero que su gran aspiración es ser actriz. Las similitudes con Anna se pueden ver claramente, por no decir que es una copia de la biografía de la actriz. Además, el apellido Dreyer es un homenaje al director de cine danés Carl Theodor Dreyer, a quien Godard volvería a homenajear en *Vivir su vida*.

La presentación de Véronica en el film es misterioso. Un amigo de Bruno le habla de ella para hacerle un reportaje fotográfico e insiste en que es una mujer bellísima y que solo con verla querrá llevársela a la cama. Bruno le replica diciendo que solo se acuesta con chicas de las que está enamorado, pero su amigo está convencido de que se enamorará de ella en no más de cinco minutos y se apuestan cincuenta dólares. Cuando aparece la joven apenas se le ve el rostro, primero en un plano lejano de ella en la calle jugando con un perrito de juguete, luego, en el coche, se la ve de espaldas. Solo en un instante durante el trayecto en coche, cuando saca un espejito, se descubre su cara con claridad. El juego de los espejos y Karina mirándose en ellos se convertiría en un gesto habitual en la filmografía de la actriz.

Véronica es una joven dulce y tímida que prefiere escuchar a hablar, pero que tiene sus inquietudes culturales y políticas y las ideas claras. Al principio da una imagen de niña inocente, ya que lleva el perrito de juguete y lo acaricia y lo besa. Su mirada y su sonrisa son juguetonas cuando Bruno le pide que agite la cabeza para mover el pelo, pero es lo que él necesitaba para terminar enamorado de ella y le entrega los cincuenta dólares a su amigo. El poco tiempo que necesita el joven para caer rendido a sus pies, es el mismo que necesitó Godard para enamorarse de Anna cuando la vio en el anuncio de jabón. Ese era el poder que tenía Karina, con su mirada hipnotizante y seductora, en solo cinco minutos te había robado el corazón. A pesar de ese aspecto dulce e inocente, Véronica, rompiendo con algunos estereotipos de las modelos, también discutía sobre arte, considerando a Gauguin mejor que Van Gogh, conocía las obras de compositores de música clásica como Mozart, Bethoven o Haydn y defendía lo importante que es tener un ideal. No es de extrañar que las jóvenes francesas tomaran a Anna Karina como modelo a seguir, una mujer tanto bonita como inteligente, que se mira al espejo para estar guapa y que no tiene miedo de discutir sobre política.

La escena más importante que cabe destacar de esta película es la del reportaje fotográfico que le hace Bruno a Véronica, que actúa como una declaración de amor de Jean-Luc a Anna. Godard pone en boca del joven fotógrafo sus propios pensamientos cuando en voz en off declara “una extranjera hablando francés es encantadora” refiriéndose a la misma Karina, que dejaba entrever su acento danés, o cuando la admira diciendo “el encanto de Véronica era ella misma. La curva de sus hombros, la inquietud de su mirada, el secreto de su sonrisa...” mientras se ve a Karina en unos hermosos primeros planos posando y mirando a la cámara, seduciendo al propio Godard a través de la lente. La cámara apenas aparta la vista de ella, sigue todos los movimientos de la actriz, cómo se peina, cómo se mira al espejo, cómo evita la mirada nerviosa. Se ve a una Karina pura y sincera, sin experiencia y sin prejuicios. Cada plano en el que sale ella es bellissimo, no hay nada o casi nada en el fondo para que toda la atención vaya directa a la actriz y se pueda apreciar cada detalle de su mirada, sonrisa o cualquier gesto tímido. Véronica posa coqueta, cambiando de expresiones según las preguntas que le va formulando Bruno. En una de ellas, él le sugiere fotografiarla duchándose, a lo que la joven le responde que no, “¿por qué?, “porque me parece estúpido”. De esta forma, Godard cuestiona su pudor aludiendo a la primera vez que se conocieron, cuando él le ofrecía un papel donde tenía que desnudarse. Véronica esboza una pequeña sonrisa, como si supiera de dónde viene en realidad esa sugerencia.

Ella comienza a perder la vergüenza que estaba mostrando hasta ahora. Cuando pone el vinilo de Haydn comienza un festín de alegría donde se la ve a ella juguetona saltando y corriendo por la habitación. Él la sigue asombrado con su cámara intentando captar cada detalle de este mágico momento. Cuando acaba la música él le pregunta “¿en qué estás pensando?” y ella le contesta “en lo mismo que tú”. Después de esta declaración de amor entre líneas, Bruno le hace un juego a Verónica en el que tiene que dibujar lo que se le ocurra a partir de un triángulo, un cuadrado y un círculo. Mientras ella traza unos muñecos de palo, él escribe ingeniosamente “je vous aime” (“te amo”), como si fuera aquel papel que Godard le pasó a Karina por debajo de la mesa declarando su amor.



Imagen 7. Fotograma de *El soldadito* (1963)

*El soldadito* pronto deja de ser un film político para ser, como dice Albert Galera (2011) en su libro, “una delicada historia de amor imposible entre dos seres sucumbidos a un entorno devastador”. La trama política se convierte más bien en un obstáculo para el futuro de la pareja, que desea escapar junta a Brasil en la desesperación por salvar su amor. “¿Por qué me amas?” preguntaba Bruno. “No lo sé, estoy loca”, respondía Véronica. Un amor irracional que dejó atrapada a Véronica, de la misma forma que le pasó a Karina cuando se enamoró perdidamente por Jean-Luc durante el rodaje sin saber realmente cómo había sucedido. Bruno incluso muestra sus celos y sus mentiras mientras se ausenta un tiempo, al igual que haría el director durante su relación con la actriz. El film es una historia de amor que acaba en tragedia, una especie de predicción de lo que ocurriría entre Godard y Karina sin que ellos lo supieran.

#### **4.2.2. Una mujer es una mujer**

La tercera película del director es algo inusual en su filmografía, pues está llena de vitalidad y optimismo y se aleja del habitual Godard más profundo e intelectual. *Una mujer es una mujer* es una comedia, con tono musical, en la que Angela (Karina) quiere quedarse embarazada lo antes posible, pero su marido Émile (Jean-Claude Brialy) no tiene tanta prisa y se niega, derivando en un malentendido que provocará una crisis de pareja. Una vez más, Godard recoge sus experiencias personales para plasmarlas en la pantalla. La pareja se encontraba en su máximo esplendor y Anna insistía a Jean-Luc para tener un hijo, quedándose finalmente embarazada a mitad de rodaje. Karina apenas tenía que fingir su personaje, Angela tenía la misma felicidad y ganas que ella por ser madre.

“Por reunir cualidades inusuales en una debutante”. Este fue el comunicado oficial, que se puede ver en los créditos iniciales de la película, que hizo el jurado del Festival de Berlín al otorgarle el premio a mejor actriz a Anna Karina por su interpretación de Angela. Aunque realmente este no fue el papel debutante de la joven, debido a que ya había participado en cuatro cortometrajes y en su primer largometraje con su marido, este último todavía se mantenía inédito debido a la censura, los espectadores franceses sí era la primera vez que verían a aquella joven actriz tan arrolladora.

Karina es Angela Récamier, una chica alegre y atractiva que trabaja felizmente como bailarina de striptease en un pequeño cabaret llamado Zodiac. Lejos de los prejuicios que pueda causar esta profesión, Angela no tiene ningún problema en salir a hacer sus números musicales y sus insinuaciones al escenario para los pocos clientes que frecuentan el local, y mucho menos en hablar de ello, ya que lo trata como un trabajo digno igual que otro. El trabajo no le quita mucho tiempo de su vida cotidiana, por lo que se mantiene ocupada haciendo las tareas de casa y pensando ilusionada en su nueva obsesión por tener un hijo. En este film se puede observar a una Anna mucho más enérgica, sin miedos y, sobre todo, más sexy. Después de haber retratado a la actriz en esa ingenuidad que se veía en *El soldadito*, Godard no tiene miedo esta vez en explorar la sensualidad de Karina en pantalla. Tras un año de relación con su musa, el director quiere mostrar al cine su estatua de Galatea. El más claro ejemplo es la primera escena

musical que tiene la actriz en el cabaret, donde se ve a una Angela atrevida quitándose la ropa con movimientos suaves de cadera, mientras baila y canta con una mirada y sonrisa cautivadora. Los espectadores para entonces ya estaban acostumbrados a los encantos de la despampanante Brigitte Bardot, pero Karina hacía único todo lo que tocaba y con este número musical no conseguía solo seducir sino enamorar al espectador. La guinda del pastel viene con la última estrofa de la canción en la que Angela, en un primer plano, mira a cámara y canta “puedo ser muy cruel pero los hombres no se quejan porque soy preciosa”. Godard sabía el poder que tenía Anna por lo que regala a la audiencia varios guiños, miradas y saludos a la cámara durante la película.

El autor Albert Galera (2011) compara en su libro a Angela con Audrey Hepburn por la forma de moverse, por la simpatía y encanto innatos y especialmente por la estética de su peinado, vestuario y accesorios. Angela entra en escena con un caminar ligero y una sonrisa deslumbrante, la música la acompaña en un tono romántico y se la ve feliz y despreocupada. Es evidente que se ve a una Karina igual de feliz en su matrimonio, con un futuro prometedor, muy lejos de toda la tristeza que pronto vendría. Cuando Angela sale del café en esa primera escena se para un segundo para mirar al espectador y guiñarle un ojo, como si acabara de cometer una travesura. En tan solo un minuto de película, la desbordante personalidad de la actriz ha llenado la sala. Godard construye el film en forma de musical, a pesar de que los únicos números propiamente musicales son los de Karina en el cabaret, muchas escenas llevan una coreografía entre los actores y la cámara, sobre todo dentro del apartamento de la pareja. Además, la forma de hablar de Angela es muy melódica, cada frase la dice como cantando. Incluso hay un momento en el que dice que quiere hacer una comedia musical con Cyd Charisse y Gene Kelly mientras baila frente a la cámara. Esto puede deberse a que Angela es un personaje que está metido en su propio mundo, en su optimismo y su obstinación por tener un hijo y por lo tanto vive en la ilusión de las comedias musicales románticas hollywoodienses. Sin embargo, Angela no tiene nada de hollywoodiense, sino que es un personaje que se muestra muy humano con sus contradicciones e indecisiones, su alegría y su tristeza y con sus aciertos y errores.

La relación que tiene con su marido también es muy diferente a la historia de amor que se veía en *El soldadito*. Émile y Angela discuten mucho pero también se quieren mucho. Él hace continuos comentarios despreciando a las mujeres y la trata como una simple ama de casa, mientras que ella le tira la escoba encima para que barra el suelo y le cierra la puerta cuando él le grita por no haber sintonizado el partido de fútbol. “No me quieres” le replica ella. Émile le responde con gritos “serás tonta, ¡solo te quiero a ti!” y sigue “tus ojos, tu cuello, tus hombros, tu cintura...” pero no es el tono cariñoso y de admiración que se podía percibir del enamorado Bruno Forrestier, sino que parece más bien un reproche. Cuando Angela llora, Émile le dice que las mujeres están más feas cuando lloran y ella le replica que las mujeres que no lloran son idiotas porque intentan imitar a los hombres. “Hay que boicotear a las mujeres que no lloran” pronuncia. Cuando Émile le dice que la falda de cuadros que lleva no le sienta bien, Angela protesta “¡genial, no quiero estar guapa para nadie!”. El discurso que revela Angela en *Una mujer es una mujer* es un discurso feminista muy potente para las jóvenes de la época. A pesar de no tener mucho éxito en taquilla, es un mensaje que debía calar en la nueva generación

rebelde y que hoy en día sigue estando vigente. No se deja mangonear por su marido y sabe que puede valerse por sí misma. Sin embargo, durante la crisis de pareja, ambos tienen miedo de perderse el uno al otro porque, al fin y al cabo, se quieren.

A Karina se le da muy bien transmitir sin palabras, debido a que tiene una cara y unos gestos muy expresivos. Ya se ve con las constantes miradas pillas a cámara o cuando Émile y Angela no se hablan y utilizan los títulos de libros para expresar sus sentimientos, pero la escena que cabe destacar es en la que se encuentran Angela y Alfred, un amigo común de la pareja que está enamorado de ella, en el bar. La joven pide escuchar en la máquina de discos la canción *Tu T'laisses Aller* de Charles Aznavour. Durante los casi cuatro minutos de canción, se ve a una Angela triste e inquieta mirando la foto que le ha dado Alfred, donde se ve a Émile con otra chica. Él fuma tranquilamente a su lado. Es una larga secuencia en silencio, con el único acompañamiento de la canción, mientras ella expone todos sus sentimientos sin necesidad de hablar, hasta que pregunta a su acompañante quién es esa chica y la canción termina.

La película acaba de manera extraordinaria con final feliz, esta vez sí propio de Hollywood e inusual de Godard pero manteniendo su esencia *nouvellesca*. Ella acaba acostándose con Alfred para quedarse embarazada pero, arrepentida, se lo confiesa a Émile. Se van a la cama sin hablarse, si Angela estuviese embarazada sería algo terrible, reflexionan, por lo que acaban decidiendo acostarse para que no haya duda de quién será el padre. Cuando acaban Émile le dice a Angela “eres infame” y ella responde mirando a cámara pícara, con un juego de palabras en francés, “je ne suis pas infâme, je suis une femme” (“yo no soy infame, soy una mujer”).

#### 4.2.3. Vivir su vida

En un momento en el que su mundo estaba teñido de gris después del aborto de Anna, Godard, después del alegre color y el cinemascope de su película anterior, vuelve al blanco y negro y a los 4:3 para adentrarse en los sentimientos humanos más profundos<sup>4</sup> con una división de los sucesos en doce actos.

Karina interpreta a Nana Kleinfrankenheim, una chica de veintidós años que trabaja como dependienta en una tienda de discos, pero su verdadera aspiración es la de convertirse en actriz, por lo que abandona a su marido y a su hijo para intentar alcanzar su sueño. Pronto se ve sin dinero y sin vivienda y con un trabajo que tampoco le apasiona mucho. Se la ve mendigar dos mil francos a sus compañeras de la tienda y un fotógrafo que le ofrece una sesión. No tiene a nadie con el que refugiarse, aquí no hay historia de amor. En el acto tres, Nana va al cine donde proyectan *La pasión de Juana*

---

<sup>4</sup> Godard resumiría el film en la revista *L'Avant-Scène Cinéma* un mes después del estreno en 1962 de la siguiente forma (citado por Galera, 2011): “una película sobre la prostitución que cuenta cómo una joven y guapa dependienta parisina da su cuerpo, pero perversa su alma, mientras vive en apariencia una serie de aventuras, a través de las cuales conoce todos los sentimientos, humanos, profundos, posibles y que han sido filmados por Jean-Luc Godard e interpretadas por Anna Karina”.

*de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer (el director del que Godard tomaría su apellido para la joven Véronica en *El soldadito*). “¿Y la gran victoria?” “Será mi martirio” “¿Y tu liberación?” “La muerte”, dialogan Juana de Arco y un clérigo. Nana llora en silencio frente a la gran pantalla con una profunda pena al sentirse identificada con la protagonista. En el primer acto, ella ya había expresado a su marido sus pocas ganas de seguir viviendo, al igual que confesaría Karina al hablar de esta etapa de su vida.



*Imagen 8. Fotograma de Vivir su vida (1962). Nana llorando con La pasión de Juana de Arco (1928)*

Este momento es probablemente una de las escenas más bellas de la historia del cine, donde la actriz expone su alma triste abiertamente al espectador, quien es imposible que no se estremezca. Se puede ver el propio sufrimiento de Karina en los ojos de Nana sabiendo que ella misma quería quitarse la vida. Todo es una premonición para el final de la película, el único destino posible para acabar con el martirio de la joven es la muerte.

En el siguiente acto, Nana se somete a un interrogatorio policial tras haber denunciado a una mujer a la que intentó robarle mil francos que le habían caído al suelo, la mujer se dio cuenta y ella le devolvió el dinero. “¿Entonces por qué ha presentado una denuncia?” le pregunta el policía. “No lo sé, lo encuentro lamentable de su parte” responde ella. La joven está completamente derrotada. En el quinto acto, Nana camina como alma en pena por los bulevares, convertida ya en prostituta, sin saber nada del oficio ni siquiera cuánto cobrar por sus servicios. A su primer cliente le pide cuatro mil francos, pero este le da cinco mil a cambio de que se desnude entera. A pesar de la reticencia de Nana (y de Karina) por desnudarse, acepta sumisa y con miedo.

Más adelante, se encuentra con su vieja amiga Yvette, también prostituta. Tomando un café, Nana reflexiona sobre la libertad y la responsabilidad que tiene cada uno sobre

sus actos. “Levanto la mano, soy responsable. Vuelvo la cabeza hacia la derecha, soy responsable. Soy una desgraciada, soy responsable”. Todo lo que dice la joven se vuelve triste. “Después de todo, las cosas son como son” sigue, “un rostro es un rostro, los platos son los platos, los hombres son los hombres y la vida es la vida”. Yvette quiere presentarle a Raoul, un proxeneta. Mientras ella va a buscarle, Nana espera en la mesa observando a su alrededor. Ve a una pareja en la mesa de enfrente, mirándose, enamorados. Nana, nostálgica, sabe que ha perdido todo eso (al igual que lo sabe Anna), el amor ya no existe para ella, solo le queda su tristeza. Ni siquiera le apetece sonreír cuando Raoul se lo pide, no tiene fuerzas. “¿Cuándo empiezo?” le pregunta Nana. “Cuando se encienden las luces de la ciudad, al comenzar la ronda sin esperanza de las muchachas de la calle” le contesta él.

Con el acto número nueve, aparece una Nana seductora y risueña que intenta conquistar a un chico rubio del que ha quedado prendada. Para llamar su atención, pincha en la máquina de discos la canción *Swing! Swing! Swing!* de Michel Legrand y comienza a bailar alrededor del chico al ritmo de la música. Por unos minutos, Karina vuelve a ser la misma chica de *Una mujer es una mujer* con este baile tan memorable. Es una explosión de alegría dentro de un mundo triste.

En el onceavo acto titulado “Nana filósofa sin saberlo” se ve a la joven charlando con el filósofo Brice Parain, con el que reflexiona sobre las palabras, su significado, la mentira y el amor. En un momento, mientras el pensador le explica cómo encontrar las palabras que se quieren decir, Nana observa alrededor y se encuentra con la cámara. Mira al espectador asustada. Todavía no se había roto la cuarta pared, Nana ha estado ignorando al espectador todo ese tiempo y ahora los mira con ojos de culpa, como si la estuvieran juzgando. Aparta la mirada avergonzada.

Para el último acto, Godard regala al espectador una de las declaraciones de amor más intensas del cine. El propio director hace una lectura en voz en off de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe, confesando su adoración por su musa y lo que supone la relación entre esta y su autor. “Es nuestra historia: un pintor que retrata a su amada” dice el texto. *El retrato oval* cuenta la historia de un artista que pinta el retrato de su mujer y así le roba la vida. “Era el retrato de una joven muchacha que empezaba a madurar como mujer” y sigue más adelante refiriéndose al retrato: “era meramente una cabeza y hombros”. En esta última frase merece la pena detenerse porque, reparando en la película, Karina aparece mayormente en primeros planos, solo su cabeza y hombros, retratada como el cuadro del que hablaba Poe en su relato.



Imágenes 9, 5, 6 y 7. Fotogramas de *Vivre sa vie* (1962). Los primeros planos de Anna Karina.

Harun Farocki habla en su libro *A propósito de Godard* (2016) sobre esta misma escena y reflexiona “hay otra razón por la que Godard compara la historia de Poe con la suya con Karina: en ambos casos, hay una rígida división de roles. En *El retrato oval* el hombre pinta y la mujer es pintada. Del mismo modo, Godard filma y Karina es filmada” (Godard filma y Karina es filmada – Caja Negra, 2019).

El texto dice que este retrato sería una prueba no de la habilidad del pintor, sino de su profundo amor por la chica a la que retrata, por lo tanto Godard estaría intentando demostrar su amor por Anna a través de sus retratos fijados en pantalla. Sin embargo, Godard no se daba cuenta de que, al igual que el pintor del relato de Poe, se había obsesionado tanto con su obra que no apartaba la vista del retrato (el cuadro o el film) ni siquiera miraba ya a su esposa real. Pasaron las semanas y cuando solo quedaban unas pinceladas por dar, “el espíritu de la dama tembló” dice Godard en voz en off, “y entonces la pincelada fue dada [...]. 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 dijo “¡esto es en efecto, la vida misma!”. Se volvió repentinamente para mirar a su amada: estaba muerta”. Esto confirma, al mismo tiempo, la sensación de soledad que sentía Karina con Godard. Mientras él solo estaba centrado en hacer cine, lo único que podía hacer ella era ser filmada. El director no se daba cuenta de que estaba consumiendo la energía de Karina, por eso se la ve retratada con tal exactitud en el papel de Nana (que sus mismas letras forman el nombre de Anna).



#### 4.2.4. El desprecio

Cuando se habla de Godard y Karina es importante hablar de *El desprecio*. A pesar de que la actriz no participa en este film, cabe hacer un paréntesis para incluirlo en el presente trabajo como una obra fundamental para entender la relación de Anna y Jean-Luc y para comprender un momento clave en la filmografía del director. Godard, con esta película se cuestiona el amor, la literatura, el cine y el dinero. Así lo declaraba el actor principal del film, Michel Piccoli, en el número 632 de *Cahiers du cinéma*, diciendo que esta era una obra completamente autobiográfica del director en un momento de su vida lleno de dolor y de dudas.

*El desprecio* está basada en la novela homónima de Alberto Moravia, pero Godard convierte al Riccardo y Emilia de Moravia en Paul (Michel Piccoli) y Camille (Brigitte Bardot), que a su vez son los propios Jean-Luc y Anna. En 1963, Godard necesitaba un éxito comercial después del fracaso de *Los carabineros*. Por esta razón, el productor Carlo Ponti le consiguió a la actriz más popular del momento, Brigitte Bardot, al actor Jack Palance y al productor estadounidense Joe Levine. El director estuvo fuera de su zona de confort en un rodaje con horas de trabajo fijas y unas demandas de unas estrellas de cine y un productor de Hollywood que salían de su objetivo principal y cuestionaban su integridad como artista. “¿Por qué no se quita la ropa Brigitte Bardot? He pagado por su cuerpo, no por estas conversaciones aburridas sobre los clásicos griegos” le reprochaba Levine (citado por Roncagliolo, 2017). Sin embargo, todo esto no impidió que Godard pusiera en pantalla, una vez más, su propia vida: su relación con Anna Karina desmoronándose.

Bardot confesó que el director le pidió que actuase como lo hacía Karina, pero iba más allá. Godard incluso utilizó cosas que había dicho su mujer para ponérselo en boca de Brigitte Bardot, como por ejemplo cuando Camille comienza a decir insultos después de que Paul le reprochase que no le queda bien decirlos. “Solía jugar diciendo palabras malsonantes” confesaba Karina en el documental *Godard, l’amour, la poésie* (Luc Lagier, 2007). Además, Godard disfraza a B.B. con una peluca morena igual que la de Karina en *Vivir su vida*. También se puede ver el póster de la película en las calles italianas. No solo Bardot era una representación de Karina, sino que Michel Piccoli lo era del propio Godard. Paul es un guionista enfuscado en su trabajo que acepta reescribir el guion de La Odisea solo por dinero, pero que detesta las películas modernas y piensa que se debería volver al cine de Griffith y de Chaplin, además, va siempre con su sombrero, idéntico al de Godard.



Imágenes 10 y 11. (Izq.) Michel Piccoli y Brigitte Bardot en el rodaje de *El desprecio* (1963); (der.) Anna Karina y Jean-Luc Godard en el rodaje de *Vivir su vida* (1962)

El productor Jerry Prokosch (Jack Palance) encarga a Paul reescribir el guion de *La Odisea* ya que no está contento con el trabajo de dirección que ha hecho Fritz Lang. A partir de aquí, la relación de Paul y Camille se irá deteriorando a una velocidad vertiginosa dando lugar a un final propio de las tragedias griegas, como avencinaría *La Odisea*. Paul llega a pronunciar una cita de Dante al comienzo del film: “la noche miraba ya las estrellas y nuestro gozo rápidamente se convirtió en lágrimas”. La pasión del principio que había entre Karina y Godard pronto se enfrió dejando un vacío que solo se podía llenar de lágrimas.

Conforme avanza la película se puede observar el poco aprecio que tiene Camille por su marido, sobre todo en la larga secuencia en el interior del apartamento. A veces se pueden distinguir ciertas semejanzas con la Karina de *Una mujer es una mujer*, por ejemplo, cuando está haciendo la comida “si no te gusta, te aguantas”, solo que esta vez no queda ningún tipo de amor de fondo. Él la abofetea mientras maldice “¿por qué demonios me casé con una mecanógrafa de veintiocho años?”, culpando la diferencia de edad (Godard y Karina se llevaban diez años). Él deja ver los celos, al igual que los del propio director. Poco a poco el film se adentra en lo más íntimo de la relación de la pareja para el espectador observar cómo se desgasta, mientras ella quiere huir y él no se esfuerza en comprender por qué.

Camille pronuncia en voz en *off*: “todo solía suceder de manera instintiva, en un éxtasis compartido, con una espontaneidad impetuosa, embrujada y loca. Sin pensarlo me encontré en los brazos de Paul”. Esto hace referencia a cómo empezó la relación entre Karina y Godard, llena de la pasión y del éxtasis que provoca el amor, todo fluía solo, ambos remaban en una sola dirección hasta que las cosas comenzaron a torcerse. “Te

desprecio, por eso ya no te quiero” le replica Camille a Paul. En este film se encuentran las palabras de desamor más duras del cine.

“*Esto no tiene solución, no te volveré a querer*” dice Camille.

“*Dime por qué, tiene que haber una razón*”, le ruega Paul.

“*La razón eres tú*”.

“*¿Cómo que soy yo?*”.

“*No sé, tú no eres un hombre. De todas formas, ya es demasiado tarde. [...] Nunca te perdonaré. Te quería tanto... pero ahora es imposible. Te detesto porque eres incapaz de conmoverme*”.

Así es el último encuentro de la pareja, amargo, triste, desesperanzador. El mismo Paul reflexionaba lo siguiente sobre *La Odisea* unos minutos antes, junto a Lang: “Penélope, que en el fondo es una mujer sencilla, empezó a despreciarle (a Ulises). Dejó de quererle a causa de su conducta y se lo dijo. Ulises se dio cuenta demasiado tarde de que había perdido el amor de Penélope”. Casi parece que está hablando de su misma relación, casi parece que son los mismos pensamientos de Godard sobre su propia Penélope. En los últimos minutos del film, se oye una voz en off de Camille leyendo la carta de despedida para Paul: huye a Roma para comenzar una nueva vida. Sin embargo, no llega muy lejos, pues tiene un accidente de coche que acaba con su vida. Este es el cruel destino para las mujeres que sufren. Siempre que intentan escapar de su miseria, cuando ven algo de luz en el oscuro camino, lo único que obtienen es una trágica muerte. Ya se veía con Nana, ahora se ve con Camille y dos años más tarde se verá con Marianne en *Pierrot, el loco*.

#### **4.2.5. Banda aparte**

En 1964, Anna Karina salía del centro psiquiátrico y Godard la esperaba con su próximo papel. A la mañana siguiente comenzaron el rodaje, el cual duró un total de veinticinco días. Como el mismo director dijo en aquel tiempo: “es mejor seguir y seguir hasta que te quedes sin aliento” (citado en el documental *Godard, l’amour, la poésie*). Se puede ver a una Karina exhausta, corriendo por los pasillos del Louvre o bailando el Madison en una cafetería, y algo triste, pero también a una chica sensible e ingenua. “That movie probably saved my life” [Esa película probablemente me salvó la vida] confesaba la actriz (citado por Brooks, 2016).

Karina interpreta a Odile Monod (Godard utiliza el nombre de soltera de su madre). El narrador del film la describe como “una chica romántica”. Le gusta montar en bicicleta, ama la naturaleza y se entristece con las caras apagadas de la gente del metro. Es ingenua, tímida e insegura, se deja manipular muy fácilmente por los demás. Karina la define así: “es una muchacha que no ha tenido una infancia feliz, que no es tonta, pero que no comprende muy bien lo que pasa a su alrededor; que no está loca pero se comporta extrañamente: anda a grandes zancadas, hace grandes gestos” (citado por

Galera, 2011). En parte, da la sensación de que Godard quería retratar a la inexperta y tímida Karina que conoció cinco años atrás.

Odile vive y trabaja para su acomodada tía Victoria, la cual guarda una importante fortuna en su mansión junto al río. A la joven la acompañan Arthur y Franz, dos amigos dados al crimen que se enamoraron de ella nada más verla en las clases de inglés a las que todos asisten. Cuando los muchachos oyen sobre el dinero que guarda la señora Victoria, no dudan en presionar a la joven para que les ayude a robarlo. Odile se enamora perdidamente de Arthur, por lo que accede a ser cómplice del crimen. Él es un joven experimentado, un criminal que no tiene miedo a huir de la ley. Odile se asusta de él pero al mismo tiempo no puede evitar caer en sus brazos. El amor le ciega tanto que deja a un lado el carácter impulsivo y manipulador de Arthur. Quizás fuese lo mismo que le pasó a la propia Karina con Godard, quizás todo fue una ilusión derivada del frenesí del amor.

Odile es pura inocencia. Obedece las leyes y nunca ha besado a un chico. Cuando los dos muchachos entran en su vida, todo su mundo se trastoca pero se deja llevar, ya sea porque le da miedo decir que no o por la emoción que le provoca esta nueva experiencia. Sin embargo, conforme se acerca el momento del robo se ve una Odile angustiada e insegura. El primer intento de asaltar la casa resulta un fracaso. Arthur echa la culpa a la joven y comienza a golpearla. Franz la defiende. Los dos muchachos se van para intentarlo al día siguiente. El narrador en off expone “Franz [...] hubiera dado mucho por consolar a Odile. Uno solo tenía que mirarla para darse cuenta de que todo el universo se desmoronaba a su alrededor”. La joven ya no podía dar marcha atrás, lo único que le quedaba era la esperanza de irse con Arthur y con el dinero a Sudamérica. El segundo intento de robo resulta más trágico que el anterior. Solo consiguen una pequeña parte del dinero y Arthur resulta herido y muerto. En el coche, huyendo de la escena del crimen, Franz le pregunta a Odile “¿qué te pasa?”, “estoy agotada de pena y de fatiga” responde ella y una misma agotada Anna Karina. La pareja, finalmente, escapa junta a Brasil (el mismo destino al que tenían pensado ir Bruno y Verónica en *El soldadito*, pero fue un viaje que nunca se pudo llevar a cabo). El film termina con unos enamorados Franz y Odile en el barco que les llevará a su nueva vida y con un narrador en off despidiéndose “mi historia termina aquí, como en una novela por entregas, en ese gran momento de la existencia, cuando nada declina, nada se degrada, nada decepciona. Será en una próxima película que os contaremos, esta vez en Cinemascope y Technicolor, las nuevas aventuras de Odile y Franz, en los países cálidos”. ¿Se referiría a *Pierrot, el loco*?

#### **4.2.6. Lemmy contra Alphaville**

A finales de 1964, Godard y Karina anunciaban su divorcio, que no se hizo oficial hasta 1965. Varios días después comenzaban el rodaje de *Lemmy contra Alphaville*, la película que marca el crepúsculo de la relación. Un film sombrío y triste de ciencia ficción a ritmo de cine negro. Entre Godard y Karina se veían los últimos atisbos de amor. La

atmósfera en el rodaje estaba apagada, cargada de pesadumbre, al igual que la propia película.

El film cuenta con el actor estadounidense Eddie Constantine interpretando a Lemmy Caution, un detective privado que se hace pasar por el periodista Ivan Johnson en la futurista ciudad Alphaville, situada en una galaxia alejada de los llamados países exteriores. Su misión es dar con el misterioso profesor von Braun para saber qué hay detrás de toda esta extraña ciudad, donde llorar está prohibido, las palabras “conciencia” y “amor” no existen y se niega con la cabeza para decir que sí y se asiente para decir que no. “Aquí las cosas más extrañas son normales” pronuncia el detective a las pocas horas de llegar a la ciudad.

Karina es Natacha von Braun, hija del profesor von Braun y programadora de clase dos. La joven está a cargo de recibir al Sr. Johnson y guiarle por la ciudad. En su primer encuentro ella va a su habitación de hotel y le pide fuego, “he recorrido nueve mil kilómetros para dártelo”, contesta él. La voz en off de Karina pidiendo fuego se antoja desconocida por un segundo. Su rostro, igual de bello que siempre; su mirada, algo perdida; su voz, triste y seductora, parece regalar su último aliento.

Natacha, desde que conoce al Sr. Johnson, se siente diferente y así lo confiesa en la segunda mitad de la película. Lemmy enseña a la joven todo aquello que había olvidado, incluso su verdadero lugar de nacimiento, Nueva York. En una larga secuencia en la habitación de hotel de Lemmy Caution, Natacha lee *Capital de dolor*, un poemario de Paul Éluard que trata sobre el amor. No conoce la existencia de la palabra “amor” ni su significado, Karina apenas tampoco debe recordarlo. “Vivimos en el olvido de nuestra metamorfosis/ Pero el eco que resuena a lo largo del día/ Ese eco más allá del tiempo, angustia o caricia/ ¿Estamos cerca de nuestra consciencia o lejos de ella?” recita una confusa Natacha. Mientras la joven se pregunta el significado de “enamorarse” voltea la cabeza melancólica en un primerísimo primer plano. Con la mirada perdida, intenta esbozar una sonrisa, pero no lo consigue.



*Imagen 11. Fotograma de Lemmy contra Alphaville (1965). Natacha se pregunta el significado del amor.*

“*Alphaville* no es más que un relato del despertar del amor, siempre latente, sólo que adormecido en el marco aciago de una cárcel urbana” (Pradas, 2020). Dentro del frío y decadente mundo de *Alphaville*, Godard introduce un bonito recital sobre el significado del amor narrado por Anna Karina en un tono nostálgico. “La luz que se va, la luz que retorna”, el amor cambiante que va y viene, como en los apasionados encuentros de Anna y Jean-Luc después de las fuertes discusiones. “Una sola sonrisa entre nosotros”, representando la unión de la pareja. “Todo por casualidad. Todas las palabras sin pensamiento. El sentimiento a la deriva”, la cara irracional del amor que lleva a los amantes a cometer ciertas locuras. “Una mirada, una palabra, el hecho de que te quiero”, mientras Natacha pronunciaba por primera vez estas palabras, probablemente sería una de las últimas veces en las que Karina se las dijera a Godard.

#### 4.2.7. Pierrot, el loco

Cuando comenzó el rodaje de *Pierrot, el loco* la relación de Anna y Jean-Luc ya había terminado. Después de la oscuridad que invadía *Lemmy contra Alphaville*, Godard volvía a todo color y *cinemascope* a ritmo de un dramático y emocionante *road movie*. No es de extrañar que el film oscile entre el pesimismo y la felicidad, la tragedia y la libertad, el mismo contraste de emociones que vivieron el director y la actriz. Con esta película, Godard parece hacer una recopilación de cada una de sus obras hechas hasta ahora, homenajeando, además, a la *Nouvelle Vague* y a la literatura. Es un film que cierra un círculo, con Jean-Paul Belmondo (su primer actor) y con Anna Karina (su primera musa) como pareja protagonista. Ambos se reencuentran en pantalla después de *Una mujer es una mujer*, como si Angela hubiese huido con Alfred, lo que explicaría los diversos enérgicos números musicales que interpreta Marianne.

“Una película es como una batalla: hay amor, odio, acción, violencia y muerte. En una palabra: emociones”, así resume el cine (y esta misma película) un productor con el que se encuentra el protagonista. *Pierrot, el loco* cuenta la historia de Ferdinand (o Pierrot), un hombre que está casado y tiene dos hijos, pero que se siente solo y amargado, por lo que decide huir de su aburrida vida burguesa hacia una nueva aventura con Marianne, que reaparece en su vida después de cinco años porque hará de niñera de sus hijos mientras la pareja asiste a una fiesta. Ambos se adentran en un viaje hacia ninguna parte después de asesinar a un hombre. Huyen para esconderse de la ley y el espectador será testigo, una vez más, de una historia de amor llena de pasión, decadencia y tragedia.

La primera vez que se presenta a Marianne recuerda inconfundiblemente a la Odile de *Banda aparte*, con sus moños a los lados y su vestuario colegial. Todo en ella parece inocente, pero en cuestión de segundos se demuestra lo contrario con esa mirada cómplice con la que se dirige a Ferdinand nada más verle. Karina, en el trayecto en coche antes de tomar la decisión de escapar junto a su Pierrot, muestra a una Marianne filosófica y sensible que recuerda a las reflexiones melancólicas de Nana Kleinfrankenheim. Es una chica tanto sensible como alocada, no tiene miedo de disparar un arma ni de clavarle unas tijeras en la nuca a sus víctimas: “una mujer puede

matar a muchos aunque tenga los pechos redondos y los muslos suaves. Puede acabar con todos si quiere para ser libre, para defenderse”, afirma la joven en una voz en off que descubre sus pensamientos, pero al mismo tiempo sufre con la falta de amor que le demuestra Ferdinand. Ella canta sobre el amor en un apartamento a medio construir, mientras él fuma tranquilo en la cama. “Nunca dije que te amaría siempre”, confiesa la joven. Comienza a cantar una Marianne romántica y alegre y acaba una Karina triste y decepcionada, sabiendo que las promesas que se hacen en nombre del amor no duran para siempre.

El carácter impulsivo y alocado de Marianne deja ver una Karina nueva, liberada y rebelde pero que todavía tiene unas heridas abiertas. Por esta razón es un personaje que se mueve en ambos bandos, desde la seguridad y optimismo de una mujer fuerte a la desconfianza de un corazón roto. Así como *Lemmy contra Alphaville* era un relato sobre el despertar del amor, *Pierrot, el loco* parece advertir sobre las consecuencias de estar enamorado. “He decidido no enamorarme nunca más, me da asco” dice una Marianne en tono optimista. Karina parece haberse alejado de ese pesar que le provocaba su relación con Jean-Luc y está lista para comenzar una nueva vida, a pesar de que para Marianne no le será tan fácil huir de lo que le ata al pasado, en este caso, su Pierrot.

“Capítulo ocho. El infierno. Reinventar el amor. La vida verdadera no es esta”, anuncian las voces en off de Marianne y Ferdinand. La pareja pronto se ve atrapada yendo hacia ninguna parte, exhaustos, solo pudiendo seguir hacia delante. El desprecio, un sentimiento recurrente ya en la filmografía de Godard, empieza a crecer en Marianne. Las voces en off de la pareja advierten la desdicha de las siguientes secuencias: “yo que te amo y tú que me rechazas. Mientras uno quiera huir, esto parece una fatalidad”. Él gasta el poco dinero que tienen en comprar libros, con los que se inspira para escribir su novela. Ella le grita porque está harta de vivir de este modo y él, pasivo, la ignora. Marianne, repite una y otra vez a voces “¿qué puedo hacer? ¡No sé qué hacer!” mientras recorre la orilla de la playa. Están condenados a una monotonía en la que no es de extrañar que comiencen los primeros signos de duda y desamor. “¿Por qué estás triste?” pregunta Ferdinand. “Porque tú me hablas con palabras y yo te miro con sentimientos”, sentencia Marianne.

“Capítulo siguiente. Desesperación. Esperanza. Búsqueda del tiempo perdido”. Marianne se confiesa mirando a cámara: está harta, solo quiere ir a bailar y disfrutar de la vida aunque Pierrot nunca lo comprenderá. Él también se confiesa en forma de lo que parecen las palabras de un Godard poético y reflexivo: habla sobre Marianne y sus palabras, sobre que le hace pensar en la música y sobre los sueños. A pesar de que su relación con Karina había terminado, el director no puede evitar seguir demostrando su fascinación por su musa y seguir haciendo pequeñas declaraciones de amor. “¿A dónde va (el único habitante de la luna)?” pregunta Marianne. “Aquí”, dice Ferdinand mientras acaricia su cuerpo, “porque le pareces muy guapa y te admira”. Después, añade “encuentro tus piernas y tus pechos muy conmovedores”.

“¿Nunca me dejarás?”, le pregunta su Pierrot. “Nunca”, contesta Marianne. Después, mira a cámara con ojos culpables, confesando al espectador su mentira tan solo con la mirada. La relación se acerca cada vez más al borde de un precipicio. Entre palabras

de desamor, la pareja protagoniza un enérgico número musical con la canción “Ma ligne de chance”, donde la química entre Karina y Belmondo es explosiva. La escena es una dosis de alegría que termina con cierta desesperación y pesimismo si uno piensa la realidad que están viviendo, destinados a un terrible final, sea el que sea.

Marianne, finalmente, escapa con el que decía que era su hermano, abandonando a Ferdinand sin decir nada. Este, va tras ella y, al igual que Ulises, mata al pretendiente de su amada, pero también a la misma Marianne, algo de lo que no se atrevió Paul en *El desprecio*. Una vez más, la huida de la mujer por su libertad resulta en vano. Pierrot, se pinta la cara de azul y rodea su cabeza de dinamita para encender la mecha con las últimas palabras de “bonita muerte para...” ¿Pierrot el loco? ¿La *Nouvelle Vague*? ¿El amor?

Ferdinand muere y, junto a él, Godard, porque Marianne se ha ido, al igual que Anna Karina. El director se despide de su historia de amor con su musa. “Hemos reencontrado...” “¿El qué?” “... la eternidad.” “Es el mar” “con el sol”, susurran las voces de ultratumba de Marianne y Ferdinand.

#### **4.2.8. Made in U.S.A.**

Este último largometraje protagonizado por Anna Karina surgió en un momento de desesperación del productor George Beauregard, que necesitaba lanzar una película rápidamente a los cines. Por esta razón, le propuso a Godard adaptar la novela *The Jugger* de Richard Stark y rodar en poco tiempo y con poco dinero. El director franco-suizo aceptó en su necesidad de mantenerse ocupado aunque estuviese rodando en aquel mismo tiempo *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Entonces eligió a su todavía musa, Anna Karina, para protagonizar la que sería su última aparición en los largometrajes godardianos (después volverían a trabajar juntos pero Karina sólo haría una pequeña aparición en un cortometraje para la película *El oficio más viejo del mundo*<sup>5</sup>). “¿En qué tragedia me haces interpretar mi último papel?” pronuncia una Karina en la piel de Paula Nelson.

*Made in U.S.A* se trata de un film político y de cine negro, de nuevo en Technicolor. Con esta, Godard cierra un ciclo que empezó con *El soldadito*, una película también política y la primera en la que Anna hacía su debut como personaje godardiano. Aquí, Jean-Luc cumple a rajatabla su teoría sobre que para hacer una película solo hace falta una mujer y una pistola, pues Anna Karina lidera el film durante una hora y veinte minutos pistola en mano.

---

<sup>5</sup> Esta sería la despedida definitiva de la pareja. Karina interpreta de nuevo a una prostituta, esta vez en un mundo futurista, que busca dar satisfacción a través de palabras de amor. Una Karina sentimental que proporciona un tono romántico y amable al film, contrastando con la amargura del final de *Made in U.S.A.* Esta sería una especie de reconciliación que pondría punto y final a la trayectoria común del director y la actriz.





Imagen 12. Fotograma de *Made in U.S.A.* (1968)

Paula Nelson es una detective que investiga la muerte de su amante, misteriosamente asesinado, lo que le llevará a verse envuelta en medio de una trifulca entre bandas mafiosas con oscuras implicaciones políticas. A pesar de todo, Paula se mantiene siempre serena planeando estratégicamente en su mente cómo va a actuar. Da la sensación de que Karina se ha cambiado el papel con uno de los rebeldes y perspicaces personajes masculinos de Godard, como aquellos dos muchachos de *Banda aparte*, jóvenes sin miedo, seguros de sí mismos. Ya se veía este mismo carácter en *Pierrot, el loco* con el personaje de Marianne, sin embargo, esta vez se desprende del dramatismo amoroso para dejar a una Karina fuerte en sí misma. A pesar de que sí que hay algunos diálogos relacionados con la trama amorosa de Paula, se quedan relegados a un segundo plano pero, de nuevo, salen del corazón de Jean-Luc y de Anna. “Ni siquiera sé si todavía le quiero, pero se lo debo porque le quise una vez” reflexiona Paula en unas palabras que podrían haber sido dichas perfectamente por la misma actriz. De igual forma, el director no deja de demostrar su admiración por ella con unos hermosos primerísimos primeros planos mientras Paula reflexiona, algo melancólica, sobre la vida, la existencia y las relaciones humanas.

Paula, al igual que Marianne, es pensativa pero es una mujer de carácter fuerte. Mientras que la segunda se dejaba mucho llevar por los sentimientos (debido a la presencia de su Pierrot), Paula muestra una mente más fría y astuta, por lo que no duda un instante en disparar su arma matando a los que se interponen en su camino. Su mirada, incluso, es mucho más pícara y Godard lo capta muy bien en unos primeros planos que destacan los grandes ojos azules de la actriz. Paula (y Anna) ha sufrido mucho y no está dispuesta a echarlo todo a perder siendo la primera en morir al final de la película. Por fin, Karina iba a poder escapar, libre, ya que es ella quien iba a acabar con todos.

Godard se despidió de su musa en un precioso plano secuencia final en el que Paula Nelson-Anna Karina está sentada en el asiento copiloto de un coche conducido por su amigo Philippe. Ambos conducen hacia solo Godard sabe dónde, mientras Karina da un pesimista discurso sobre el futuro, dentro de una incertidumbre que le preocupa (después de haber estado tantos años atada al mismo hombre). “Tengo miedo de cansarme antes de comenzar, miedo de abandonar la lucha (interna)”, confiesa una desesperanzada Karina. Estos últimos minutos se convierten en una escena agri dulce

tanto para Godard como para el espectador, quien también se despide de Anna en este último plano que acaba con una pregunta que nadie contesta. “Las cosas no son así ahora”, dice Philippe refiriéndose en realidad a las ideologías políticas. “Entonces, ¿cómo?” pregunta Paula. Se hace el silencio con el único acompañamiento sonoro de la música que asciende y el sonido ambiente de la carretera. Anna Karina fuma su cigarrillo y contempla el paisaje mientras el viento le desbarata el pelo, solo le queda relajarse y contemplar un nuevo futuro.



*Imagen 13. Fotograma de Made in U.S.A. (1966). Última secuencia.*

## 5. Conclusión

Jean-Luc Godard se convirtió en el cineasta más significativo de la *Nouvelle Vague* dando lugar a una muy particular filmografía caracterizada por una narrativa fuera de lo común, una propuesta de montaje novedosa, planos que rompen la norma de lo estético pero que siguen siendo igualmente bellos, unos personajes jóvenes, aburguesados y rebeldes, acorde con el espíritu revolucionario juvenil del momento, y unas mujeres guapas e inteligentes, que se convirtieron en referentes femeninos para las jóvenes francesas.

Se puede afirmar que sin las mujeres que han pasado por su vida, Godard no podría haber construido una obra tan variada y espléndida. Gracias a su primera musa y la protagonista de este trabajo, Anna Karina, el director franco-suizo elaboró las que hoy en día se consideran las mejores creaciones del cineasta. Tras haber realizado un análisis de los siete largometrajes en los que trabajaron juntos, además de uno extra en el que Karina aparece transustanciada en forma de Brigitte Bardot (*El desprecio*), se ha podido completar el objetivo principal del presente estudio que consistía en analizar la función que desempeñan los personajes interpretados por Anna Karina y su influencia en el cine de Godard. Con esto, la principal conclusión de este trabajo de investigación es que los extravagantes personajes de la actriz son fruto de una intensa historia de amor de la cual Godard extraía todo su jugo para dar forma a cada film. Unos personajes que su musa protagonizaba haciendo un retrato de ella misma y de su relación con el cineasta. Por esta razón sus personajes son personajes tan apasionados, sensibles, fuertes y naturales: porque están sacados de ella misma y su realidad, así como de su espontaneidad en el rodaje, lo que lo convierte en algo mágico y encantador.

No obstante, si se hace una valoración general de los personajes interpretados por Anna Karina, se puede distinguir una evolución abismal entre el primero y el último, lo que también se debe al propio crecimiento personal interpretativo de la actriz y la influencia de la relación con Jean-Luc. Véronica Dreyer en *El soldadito* era una joven inocente y enamoradiza que llegaba a París para cumplir su sueño de ser actriz. Su falta de experiencia la llevaba a ser una chica tímida e ingenua, al igual que la misma Karina que, al ser su primera película, se muestra pura y sin prejuicios. Paula Nelson en *Made in U.S.A.*, por el contrario, es una mujer de carácter fuerte, inteligente, valiente y decidida. Tanto que es capaz de matar a sangre fría con su pistola o, incluso, de un fuerte zapatazo. Anna había sufrido mucho en su vida personal con Jean-Luc pasando por un aborto, una depresión y un intento de suicidio, además de aguantar los incontrolables celos y el maltrato de su marido. Karina había superado todo eso para convertirse, como Paula Nelson, en una mujer fuerte que por fin huye para salvarse y, aunque tenga miedo del futuro, es libre para comenzar una nueva vida.

Además, se han cumplido los objetivos secundarios con éxito tras haber valorado las características y periodos de los que se compone la obra del director, así como la importancia de la figura femenina como musa en su vida y filmografía, habiéndolo comparado con el mito de Pigmalión. También cabe destacar la resonancia que adquiere el texto "El retrato oval" de Poe que aparece en *Vivir su vida*, ya que habla

sobre la relación autor-musa y en el que Godard se veía reflejado. De igual forma, se ha podido comprender cómo afectaba la relación entre el director y la actriz en la configuración de cada película conforme la pareja iba evolucionando en su amorío, y por lo tanto, como cambiaban también cada uno de los personajes femeninos. Esto se ha podido comprobar en los diferentes cambios de registro que se daban de un film a otro, como por ejemplo, de *Una mujer es una mujer* a *Vivir su vida* o de *Lemmy contra Alphaville* a *Pierrot, el loco*. Estas son las obras entre las que el salto de una a otra resulta más significativo y que estuvo marcado por la felicidad, la tristeza y la ruptura de la pareja en este momento

Del presente trabajo, en definitiva, se puede destacar el ahondamiento en la figura de Anna Karina y sus personajes interpretados en los largometrajes de Jean-Luc Godard en relación a su amorío con el cineasta. El análisis realizado ha permitido ir más allá de la temática del film para centrarse exclusivamente en la figura femenina protagonista y así conocer todo lo que escondían en realidad estos entrañables personajes, además de ensalzar a Anna Karina como una gran intérprete que marcó una generación entera y que todavía sigue agitando los corazones de los jóvenes cinéfilos que la descubren.

## 6. Bibliografía

Almeida, M. (2007). *Nouvelle Vague: os jovens turcos*. Recuperado de <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle Vague: os jovens turcos>

Bouhaben, M.A. (2014). *Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)*. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/category/directores/jean-rouch/>

Bregstein, P. (2008). *Jean Rouch, pionero del cine de ficción: un resumen personal*. Recuperado de <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/bregstein/bregstein.php/>

Brooks, X. (2016). *Anna Karina on love, cinema and being Jean-Luc Godard's muse: 'I didn't want to be alive anymore'*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/21/anna-karina-on-love-cinema-and-being-jean-luc-godards-muse-i-didnt-want-to-be-alive-anymore>

Caja Negra (2019). *Godard filma y Karina es filmada*. Recuperado de <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/godard-filma-y-karina-es-filmada/>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2011). *Cinéma vérité: french film movement*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>

Engel, P. (2017). *Adiós a Anne Wiazemsky, musa de Godard*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19448031/anne-wiazemsky/>

Galera, A. (2011). *Anna Karina. La princesa de la Nouvelle Vague* (1ª ed.). Barcelona: Alrevés.

Gaspar, A. (2014, mayo 1). *Entrevista Anna Karina 1962* [Vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=cA2JZ\\_Zt87o](https://www.youtube.com/watch?v=cA2JZ_Zt87o)

Gaspar, A. (2014, mayo). *Mitomanía: la verdadera historia de Jean-Luc Godard y Anna Karina* [Entrada blog]. Recuperado de <https://alejandrogaspar.blogspot.com/2014/05/mitomania-la-verdadera-historia-de-jean-luc-godard-y-anna-karina.html>

Gil, M. (2013). *Entrevista Anne Wiazemsky. La delicadeza*. Recuperado de <http://cinentransit.com/entrevista-con-anne-wiazemsky/>

Herederó, C.F. y Monterde, J.E. (Eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. (1ª ed.). Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía.

*Jean-Luc Godard: biografía, características y filmografía*. Recuperado de <https://historiadelcine.es/directores-cine/jean-luc-godard/#caracteristicas-jean-luc-godard>

Lladó, A. (2011). *Anna Karina, la princesa de la Nouvelle Vague*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cine/20110922/54220215238/anna-karina-la-princesa-de-la-nouvelle-vague.html>

López, I. (2019). *Anna Karina, mucho más que la musa de Godard*. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/anna-karina-musa-godard/42315>

Marie, M. (2012). *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. Madrid: Alianza Editorial.

Marinero, I. (2017). *Godard y las mujeres: dos o tres cosas que sé de ellas*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2017/10/08/59da3960ca4741536b8b469a.html>

Melendez, J. (2018). *La femme fatale: al cine le salió el tiro por la culata al pariodar a la mujer que no quería ser ni esposa ni madre*. Recuperado de <https://www.yorokobu.es/femme-fatale/>

Memba, J. (2009). *La Nouvelle Vague. La modernidad cinematográfica*. (1ª ed.). Madrid: T&B Editores.

Memba, J. (2020). *Jean-Luc Godard, el gran maese de la heterodoxia cinematográfica*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/jean-luc-godard-el-gran-maese-de-la-heterodoxia-cinematografica/>

Michaux, J.S. (Prod.) y Luc Lagier (Dir.). (2007). *Godard, l'amour, la poésie* [Documental]. Francia: Cinecinema, Point du Jour y StudioCanal. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hsQi4ouYYzI&t=2747s>

Miró, F. (2019). *Cinco claves para entender el cine de Godard, un revolucionario nonagenario*. Recuperado de [https://www.eldiario.es/cultura/cine/claves-entender-godard-revolucionario-nonagenario\\_1\\_1688404.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/claves-entender-godard-revolucionario-nonagenario_1_1688404.html)

*Mito de Pigmalion y Galatea*. (2014). Recuperado de <https://educayaprende.com/mitos-y-leyenda-pigmalion/>

*Mitología. Pigmalión y Galatea*. (2009). Recuperado de <https://elpensante.com/mitologia-pigmalion-y-galatea/>

*Neorrealismo italiano: historia, características y películas*. Recuperado de <https://historiadeltcine.es/por-etapas/neorrealismo-italiano-caracteristicas/>

Nozal, T. *La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo*. Recuperado de [http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Nouvelle\\_Vague\\_5.htm](http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Nouvelle_Vague_5.htm)

Pizarro, M.A. (2017). *Michel Hazanavicius: "Mal genio' no es un sacrilegio al cine de Godard, sino un homenaje"*. Recuperado de <https://www.ecartelera.com/noticias/42685/entrevista-michel-hazanavicius-mal-genio-le-redoutable/>

Ponce, V. (2006). *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*. Valencia: Museu valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM)

Pradas, M. *Alphaville. Todas las palabras dichas sin pensar*. Recuperado de <http://manualdeusocultural.com/alphaville/>

Ramón, E. (2014). *Jean-Luc Godard, tutorial de uso y manejo*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20141126/jean-luc-godard-tutorial-uso-manejo/1055460.shtml>

Roncagliolo, S. (2017). *Godard y ellas*. Recuperado de <https://www.revistavanitvfair.es/la-revista/articulos/musas-godard-peliculas/27526>

Sagansky, G. (2016). *Anna Karina on her torrid love affair with Jean-Luc Godard*. Recuperado de <https://www.wmagazine.com/story/anna-karina-band-outsiders-jean-luc-godard-interviewphotos/>

TheBandeapart. (2014, octubre 6). *Luis Allier presenta À BOUT DE SOUFFLE (AL FINAL DE LA ESCAPADA) de Jean-Luc Godard* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CbtHs0Vbryk>

Trueba, F. (1978). *Un Godard menor*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1978/09/16/cultura/274744803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/09/16/cultura/274744803_850215.html)

Valera, J. (2019). *El cine de Jean-Luc Godard*. Recuperado de <https://elpalomitron.com/dossier-el-cine-de-jean-luc-godard/>