

LA INTERTEXTUALIDAD EN JEAN-LUC GODARD o cómo construir un discurso desde la ubicuidad cultural.

*Francisco Javier Gómez Tarín
Josep Vilageliu*

El reciente estreno del último film de Jean-Luc Godard, *Notre musique*, pone una vez más de relieve la importancia de este cineasta de nuestro tiempo (quizás avanzado en varias décadas a la evolución de los procesos discursivos del audiovisual contemporáneo) y la esencia que para él tiene todo aquello que es *materia significativa* en el contexto de nuestras vivencias cotidianas, vinculadas a los media de forma extrema.

En *Notre musique*, Godard no duda en combinar documental y ficción (separación harto gratuita, desde luego), personajes de papel y de carne y hueso, acontecimientos y reflexiones sobre ellos. Como consecuencia, la cita se convierte en uno de los elementos básicos de su construcción discursiva. Para muchos esta ha sido una característica de la evolución del cine de Godard que ha llegado a sus máximas consecuencias con el ejemplar y magnífico *Histoires du cinéma*, donde emprende una revisión de la historia del cine con relación a la Historia, surgiendo de este permanente diálogo no una única historia sino una polifonía de historias diversas que rompen necesariamente con la visión monolítica que de ella teníamos.

Esta polifonía de sonidos, textos, imágenes, historias e Historia, pasado, presente y futuro, constituye la esencia de *Notre musique* (una polifonía que se hace nuestra mediante nuestra colaboración activa en el discurso, con sus armonías y sus desacuerdos). La parte central del film gira alrededor de unos Encuentros Europeos del

Libro, organizados por el Centro André Malraux, que tienen lugar en la ciudad de Sarajevo en el otoño de 2002, símbolo de encuentros y diálogos posibles. No por azar una de las escenas transcurre junto al puente de Mostar, destruido en 1993 por los nacionalistas croatas y símbolo de la división de la ciudad y de sus habitantes. En este encuentro de escritores, Godard se apoya por igual en personajes de ficción y en personajes reales, de tal manera que si en anteriores trabajos utilizaba las citas de diversos escritores, aquí son los escritores los que encarnan las citas: el ensayista Jean-Paul Curnier, también novelista, director de cine y autor de instalaciones de vídeo; el ingeniero Gilles Pecqueux, que estaba supervisando el proyecto de reconstrucción del puente de Stari Most; el escritor Pierre Bergounioux cuyas reflexiones sobre el lenguaje pivotan sobre la tesis general del film, al asegurar que los vencedores no sólo se apropian militarmente de un espacio sino también del sentido de las palabras; Juan Goytisolo, a quien Godard filma deambulando por las ruinas en profundas cavilaciones sobre la capacidad emancipadora de la poesía frente a la unívoca concepción del mundo que nos impone el Estado; el poeta palestino exiliado en París Mahmoud Darwich, autor de “La Palestine comme métaphore”¹, sumergiéndose en la Historia en busca de su lugar sobre la tierra, más allá de un espacio concreto; y el propio Jean-Luc Godard, que no se priva de representarse a sí mismo dando una conferencia sobre el sentido de las imágenes, asegurando que el cine es una conjunción de imágenes y de textos y que es la intercesión de estos últimos los que le dan a la imagen, plana de por sí, la profundidad necesaria para su imbricación por medio del montaje en un discurso general, y así nos

¹ " J'ai trouvé que la terre était fragile, et la mer, légère ; j'ai appris que la langue et la métaphore ne suffisent point pour fournir un lieu au lieu. (...) N'ayant pu trouver ma place sur la terre, j'ai tenté de la trouver dans l'Histoire. Et l'Histoire ne peut se réduire à une compensation de la géographie perdue. C'est également un point d'observation des ombres, de soi et de l'Autre, saisis dans un cheminement humain plus complexe." Paris, 1997 (http://mahmoud-darwich.chez.tiscali.fr/palestine_metaphore.html)

muestra una fotografía del castillo de Larsener, la imagen de un castillo cualquiera, hasta que el enunciado “castillo de Hamlet” nos lo devuelve envuelto en un halo misterioso y lleno de una fuerza de la que carecía. El film finaliza con la noticia de la muerte de la periodista israelita, uno de los personajes del film, bajo los disparos de un soldado, al interpretar como peligroso el gesto de mostrar unos libros que llevaba ocultos bajo la ropa, en una clara referencia al libro como arma, un eslogan esgrimido en mayo del 68.

En su aparición como personaje, Godard utiliza como piedra de toque de su discurso metacinematográfico una las articulaciones básicas (y más normativas) del lenguaje cinematográfico: el campo contracampo. Y así nos muestra sucesivamente dos pares de fotografías: la imagen de Rosalind Russell y la de Cary Grant en un film de Howard Hawks, en teoría el campo y contracampo de una escena cualquiera de diálogo; sin embargo, Godard nos dice que ambos planos son una misma cosa, que no muestran más que lo mismo: un hombre, y después un hombre, en la imposibilidad de mostrar a la mujer (de mostrar otra cosa distinta). Luego, Godard nos muestra el otro par de fotografías que representan a un grupo de hombres desplazándose en el agua: la primera muestra a los judíos a su entrada en Israel, la segunda a los palestinos arrojados al mar: campo y contracampo, el haz y el envés de la Historia, los judíos marchando hacia la ficción y los palestinos entrando de lleno en el documental, dos formas de ver el mundo, imágenes en cualquier caso susceptibles de ser manipuladas, jugando con su sentido.

Y, en todo ello, la necesidad de construir un relato por “alguien que mira”, de tal forma que la Historia no sería sino un trasunto de una de las “historias” posibles, de acuerdo con la mirada que la ha narrado (sea filmica , historiográfica o científica). La cuestión tiene un trasfondo que no puede ser elidido: es el ejercicio de la mirada, de “nuestra” mirada el que genera una visión de mundo; suponer que tal visión es

coincidente con la realidad, que es objetiva e inalterable, permite que el mundo sea reducido a nuestro límite humano y, en consecuencia, deba soportar hambres, guerras, marginaciones, desigualdades, miserias a fin de cuentas. Tocamos el instrumento con “nuestras manos” (la mirada, consagrada por la ley y el orden) y generamos “nuestra música” (*notre musique*) aislando de ella el deseo. El problema no es el frágil y ambiguo rango de nuestra mirada sino la capacidad que un cierto grado de poder nos otorga para imponerla sobre la de los demás. De ahí que Godard, consciente de la inabarcabilidad de lo real, genere sus discursos como tejidos repletos de intertextualidad, porque sólo podemos transformar un conocimiento previo (una duda, mejor) y nunca “crear” algo nuevo.

AL FINAL DE LA ESCAPADA

Francisco Javier Gómez Tarín

Pues bien, dediquemos estas páginas sobre Jean-Luc Godard a revisar no su filmografía (lo que sería inmenso e inabarcable desde la perspectiva que aquí nos proponemos) sino su primer film, *A bout de souffle* (1959), para poder comprobar cómo desde el mismo inicio de su obra, la intertextualidad ha sido un parámetro esencial y configurador de su discurso fílmico.

No resulta fácil encontrar todas las referencias que Godard inscribe en sus films, puesto que lo hace de forma que cumplan una función tanto diegética como metadiscursiva. Distinguiremos aquí, para empezar, aquellas que tienen que ver con el cine y las que forman parte de juegos privados por la inclusión de amigos y conocidos como personajes.

La muestra más evidente es la aparición del rostro de Humphrey Bogart, con el que se establece una relación directa a través del *tic* de Michel, el protagonista del film. Vía Bogart, se incorpora así un estereotipo que arrastra consigo una cultura del cine negro americano y que se coloca en paralelo al personaje, definido tanto por sus actos como por su imitación de un modelo que, en la escena ante el cine, se hace patente. Ahora bien, para poder abordar estas “presencias” del cine dentro del cine (una *mise en abîme* con muy diversos rostros), conviene que vayamos paso a paso.

En primer lugar, *Al final de la escapada* utiliza referencias directas al medio cinematográfico en cuanto “aparato”, sea industrial o mecánico. Es el caso de la incorporación de la amiga, que es *script* en televisión y que confiesa que ya no hace

cine porque hay que acostarse con demasiada gente; aspecto que se retoma con Patricia, en el estudio, cuando responde a la pregunta de Michel sobre las razones por las que no hace fotografía: “*hay que acostarse con todo el mundo*”. Se establece así un paralelismo entre ambas profesiones y se vierte un apunte crítico sobre una realidad conocida que vincula el éxito con la sumisión (entrarían aquí cuestiones de género que no es el lugar de comentar y que se repiten en toda la obra de Godard, habitualmente a través de la prostitución). El propio Michel Poiccard menciona haber trabajado en la industria del cine en Italia, en *Cinecittà*.

Durante la entrevista a Parvulesco, en clave televisiva, la presencia de las cámaras es patente, así como los comentarios de los periodistas, que son de orden técnico en ocasiones (“*entras en campo*”, “*sales de foco*”, etc.) Se trata de máquinas de 16 mm. (las más apropiadas para televisión por su pequeño volumen y fácil uso) Paralelamente, en el estudio fotográfico, se trata de focos, pantallas reflectantes y cámaras dedicadas a captar la imagen de la modelo publicitaria.

En segundo lugar, se producen referencias más tangenciales al mundo del cine que encajan como juegos privados. Así, la joven vendedora de *Cahiers du cinéma*, reivindicada por el plano al mantenerse cuando Michel ya ha salido de campo, que ofrece el número en que estaba la crítica de *Moi, un noir*, firmada por Godard; la alusión a un tal Bob que tanto Michel como el inspector Vital cruzan con Tolmatchoff y que remite al film de Jean-Pierre Melville *Bob le flambeur* (1956); e incluso el doble nombre del personaje, Laszlo Kovacs, que proviene de un film de Claude Chabrol, *Una doble vida* (*À double tour*, 1959). Ni que decir tiene que hay en el film otros muchos puntos de conexión externos que en su mayor caso nos pasan desapercibidos porque, o bien forman parte implícita del texto como resultado de una operación voluntaria por parte de Godard, o bien se trata de inclusiones de carácter sintomático, es decir,

involuntarias, como consecuencia del bagaje cultural del realizador que, de forma inconsciente, puede haberlas colocado en el significante.

Las referencias más explícitas son las cinematográficas, en cuanto películas concretas vinculadas a géneros y a la historia del cine. Hay que destacar, desde esta perspectiva, la clara adscripción al negro americano que ya se hace desde los títulos con el rótulo de dedicatoria a la Monogram Pictures (aspecto que ya hemos comentado) y las citas siguientes, directamente icónicas o más o menos veladas:

Título	Director	Año	Lugar en que aparece
<i>Más dura será la caída</i> (<i>The Harder They Fall</i>)	Mark Robson	1956	Cartelera en los Campos Elíseos que contempla Michel, sobre todo por la fotografía de Bogart.
<i>A diez segundos del infierno</i> (<i>Ten Seconds To Hell</i>)	Robert Aldrich	1959	Afiche en la calle con el slogan “Vivir peligrosamente hasta el fin”.
<i>Vorágine</i> (<i>Whirlpool</i>)	Otto Preminger	1949	Patricia entra en un cine para despistar al policía. El film sólo se escucha.
<i>Nacida en el Oeste</i> (<i>Westbound</i>)	Budd Boetticher	1959	Película que ven juntos Patricia y Michel en el Napoleón.
<i>Sin conciencia</i> (<i>The Enforcer</i>)	Raoul Walsh	1951	Imitado cuando Michel roba a un cliente en los lavabos de una cafetería.
<i>Cuarenta rifles</i> (<i>Forty Guns</i>)	Samuel Fuller	1957	Patricia mira a través de un afiche enrollado. En el film de Fuller era a través del cañón de un fusil.
<i>El testamento de Orfeo</i> (<i>Le testament d'Orphée</i>)	Jean Cocteau	1959	Citado por Parvulesco.
<i>Pickpocket</i>	Robert Bresson	1959	Plano de detalle de las monedas en las manos de Michel abriendo en iris.
<i>Hiroshima, mon amour</i>	Alain Resnais	1959	En un cine de los Campos Elíseos cuando salen Van Doude y Patricia.
<i>Du côté de la côte</i>	Agnès Varda	1959	Ibid. Cortometraje en el mismo programa.
<i>Buenos días, tristeza</i> (<i>Bonjour tristesse</i>)	Otto Preminger	1957	La presencia de Jean Seberg, también en una foto de rodaje en la habitación de Patricia.
<i>Giovanna d'Arco al rogo</i>	Roberto Rossellini	1954	Patricia dice que preferiría llamarse Ingrid y compara su rostro.
<i>Amanece</i> (<i>Le jour se lève</i>)	Marcel Carné	1939	Michel acariciando el oso de peluche.
<i>Boudu salvado de las aguas</i> (<i>Boudu sauvé des eaux</i>)	Jean Renoir	1932	Michel limpiándose los zapatos con el periódico.
<i>Toni</i>	Jean Renoir	1934	Huida a campo traviesa después de disparar al motorista.
<i>El hombre del Oeste</i> (<i>Man from the West</i>)	Anthony Mann	1958	Michel tambaleándose herido de muerte.
<i>El tigre de Esnapur</i> (<i>Der tiger von Eschnapur</i>)	Fritz Lang	1959	Simulación de disparos de Michel sobre el sol a través de la ventanilla.

Se trata de títulos la mayor parte de ellos contemporáneos con *À bout de souffle* y unas características estilísticas evidentes (los gustos de Godard son manifiestos y se pueden rastrear a través de sus críticas tanto como en sus films). Según comenta Michel Marie, cuyo libro sobre el film nos ha sido de inestimable ayuda, la huída de la pareja de amantes hacia Italia puede conectarse con el título del film de Rossellini, *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), muy apreciado por los críticos de *Cahiers*, aunque para el crítico americano Dudley Andrews se trata más bien de una referencia al paso de la frontera sur (México en los *negros* y *westerns* americanos). Nosotros pensamos que ambas motivaciones no son excluyentes, sin perder de vista la escasa relevancia que tienen para el desarrollo de la trama.

Más difícil de apreciar es la alusión al film de Jean Rouch, *Yo, un negro* (*Moi, un noir*). Godard había hecho la crítica y calibrado las novedades significativas que aportaba, sobre todo por el uso de la voz del protagonista superpuesta como comentario a la imagen supuestamente documental. La secuencia del accidente en la calle conecta directamente con la que tiene lugar en el film de Rouch, reforzada por el comentario: “*Otro accidente, siempre hay accidentes en Treichville...*”; no obstante, la coincidencia más significativa se da en el trayecto hacia París: Michel habla, canta, se dirige al espectador, como hacía el protagonista de *Moi, un noir*, que presenta la ciudad (“*Señoras y señores, he aquí Treichville*”) y canta poco después. Godard radicaliza la interpelación al espectador: “*Si no os gusta el mar, si no os gusta el campo, si no os gusta la ciudad... ¡que os jodan!*”.

Regresando por un instante al título inicial que dedica el film a la Monogram Pictures, a sabiendas de que esta productora se dedicaba a films de bajo presupuesto, principalmente *negros* y *westerns*, ¿podemos ampliar la idea contextualizadora y pensar también en el *western* como modelo para *Al final de la escapada*? La referencia de

Bogart, el vestuario de Michel, la trama argumental, apuntan ciertamente hacia el género negro; pero los espacios abiertos, el desplazamiento constante (propio de los *road movies*), el “duelo” final (aunque Michel no dispara, hay un momento de cruce de direcciones y su desplazamiento herido, como hemos dicho, remite a *El hombre del oeste*), nos recuerdan el *western*. Abunda en esta idea el propio planteamiento de Godard, que, en carta dirigida a François Truffaut, citada por De Baecque y por Michel Marie², escribe: “Pienso que no te gustará este film, a pesar de que esté dedicado a *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), pero vía *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) [...] A grandes rasgos, el argumento será la historia de un muchacho que piensa en la muerte y de una muchacha que no piensa en ella”.

Finalmente, es una constante en los primeros films de la *Nouvelle Vague* la utilización, como juego privado, de amigos y conocidos; así, unos cineastas participan en los films de otros, colaboran mutuamente. Sería imposible enumerar todos los actores que no son tales y más temerario aún intentar interpretar las razones por las que cada uno asume determinado rol. En *À bout de souffle* participa una pléyade de cineastas, redactores de *Cahiers*, críticos, amigos, dando vida a personajes secundarios o, simplemente, como figurantes. La aparición más importante y evidente es la de Jean-Pierre Melville en el papel del novelista Parvulesco, pero destaca también la presencia del realizador Philippe de Broca, Jean Domarchi (el cliente asaltado por Michel en los lavabos de la cafetería), Jean Douchet (el conductor del 4 CV), Jacques Rivette (el atropellado), André S. Labarthe (uno de los periodistas que entrevistan a Parvulesco), François Moreuil (uno de los fotógrafos de la entrevista), Jacques Siclier (otro periodista en Orly), Jean Herman (el soldado que pide fuego en los Campos Eliseos),

² MARIE, MICHEL, *À bout de souffle*, Paris, Nathan, 1999. p. 36

Louigny, René Bernard, Michel Mourlet, Gérard Brach, Guido Orlando, Jacques Serguine y el propio Jean-Luc Godard (el denunciante)³.

Otra de las grandes constantes del cine de Godard es la utilización de referencias literarias, físicamente manifestadas en rótulos⁴, por la aparición de libros, por su lectura o en los diálogos. Una vez más, sería imposible encontrar todas y cada una de las operaciones llevadas a cabo en este terreno, puesto que no siempre se explicitan como tales e interviene el nivel del juego privado, de difícil rastreo. No obstante, apoyándonos en el brillante trabajo llevado a cabo por Julien d'Abrigeon⁵, enumeramos a continuación las más notables y nos permitimos anotar algunas conclusiones.

En una línea similar a la de las referencias cinematográficas, la inclusión de citas literarias actúa en Godard como un plus de sentido (un mecanismo de “capas” que en otro contexto ya hemos mencionado); por ello, resulta poco congruente achacar a su cine la característica de “literario” o decir que sus personajes “hablan como libros”. Lo que acontece es una multiplicación de elementos significantes con entidad propia que se imbrican dialécticamente: la imagen y el sonido forman un todo para construir el film, no son una suma. Así, las inscripciones literarias se producen a través del *off* (cambio del diálogo del film que ven Michel y Patricia por versos de Louis Aragon y de Apollinaire), de las canciones (de nuevo Aragon a través de la radio en el coche), de la lectura directa (Patricia lee a Michel un fragmento de *Las palmeras salvajes*, de Faulkner), de rótulos explícitos, o incluidas en los diálogos entre los personajes (las más numerosas). Además, Godard hace uso de procedimientos retóricos de carácter literario

³ Significativo papel que se adjudica Godard: personaje a través de cuya intervención demiúrgica se precipitan todos los acontecimientos (figura claramente autorial).

⁴ En sentido inverso, pero directamente ligado al argumento del film, François Truffaut, en *Fahrenheit 451* (1966), elimina todo uso de rótulos para dejar clara constancia de un mundo sin libros, sin letras. La relación imagen-palabra ha estado muy unida a los cineastas de la *Nouvelle Vague* y casi podemos decir que es una constante relativa en el cine francés.

⁵ Julien d'Abrigeon: *Jean-Luc Godard, Cineaste-Ecrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967*, bajo la dirección de Jean-Pierre Bobillot, en <http://members.aol.com/jdabrigeon/memoire.html>, 1999.

que no sólo sirven para acomodar las citas textuales sino también para modificarlas y establecer con ellas un doble juego.

Destaca en el sonido *off*, como hemos anticipado, la inclusión de versos de Aragon, el poeta más citado por Godard, concretamente *Au biseau des baisers...*; asimismo, extraído del poema *Cors de Chasse* en *Alcools*, de Apollinaire: "Notre histoire est noble et tragique / Comme le masque d'un tyran / Nul drame hasardeux ou magique / Aucun détail indifférent / Ne rend notre amour pathétique" ⁶. Precisamente los versos de Aragon regresan después a los labios de Michel con una perfecta inscripción diegética: "*On dit qu'il n'y a pas d'amour heureux, mais c'est le contraire*" ⁷.

A través de los diálogos de *Al final de la escapada*, encontramos una alusión a Nietzsche en los labios de Parvulesco: "*Llegar a ser inmortal, después morir*", que remite a *Le gai savoir (La gaya ciencia)*, alterando el contenido: "A: Tu t'éloignes toujours davantage des vivants: bientôt ils vont te rayer de leurs listes! B: C'est le seul moyen de participer au privilège des morts. A: Quel privilège? B: Ne plus mourir" ⁸.

El mismo Parvulesco menciona también los nombres de los poetas Dylan Thomas y Rilke, así como el de Jean Cocteau en su faceta de cineasta, e indirectamente a la novelista Françoise Sagan⁹ (*Aimez-vous Brahms?*). El periodista entrega a Patricia el libro de Faulkner del que más tarde lee a Michel; al adjudicarle el nombre al personaje y vincularlo a la lectura de *Las palmeras salvajes* (Faulkner) y *Retrato del artista adolescente* (Dylan Thomas), se produce una indicación sobre la característica del mismo como nacido de una síntesis de tales obras (Patricia es la suma de las dos

⁶ *Cuernos de caza*: Nuestra historia es noble y trágica / Como la máscara de un tirano / Ningún drama azaroso o mágico / Ningún detalle indiferente / Vuelve nuestro amor patético.

⁷ Dicen que no hay amor feliz, pero es al contrario.

⁸ A: Te alejas cada vez más de los vivos: ¡pronto te borrarán de sus listas! B: Es el único medio de participar del privilegio de los muertos. A: ¿Qué privilegio?. B: No morir jamás.

⁹ Mayor juego de intertextualidad, si tenemos en cuenta que Sagan es a su vez la autora de *Bonjour, tristesse (Buenos días, tristeza)*, obra llevada al cine por Otto Preminger en 1957, donde se lanzaba la carrera artística de Jean Seberg en un papel protagonista

heroínas de sendas novelas). Por otro lado, Faulkner arrastra consigo su implicación como guionista de títulos del cine negro americano tan significativos como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

Autores literarios aparecen también vinculados a “presencias” materiales, como es el caso del póster en la habitación de Patricia que remite a *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y que se refrenda con su propia confesión del tipo de amor que desearía. Los objetos, libros, como los de Faulkner o Thomas, ya enumerados, pero también el de Maurice Sachs, *Abracadabra*, en la secuencia del estudio fotográfico.

Independientemente de la referencia literaria más o menos explícita, Godard “trabaja” en sus films sobre el lenguaje introduciendo definiciones, buscando nuevas frases hechas o rectificando algunas existentes, empleando tautologías y aforismos. Así, a las intermitentes preguntas de Patricia, Michel apuntilla con respuestas concretas, evasivas o sígnicas.

Hay una presencia constante de aforismos tales como: "*Comme disait le père Bugatti, les voitures sont faites pour rouler, pas pour s'arrêter*", "*Dès qu'une fille dit que tout va bien et qu'elle n'arrive pas à allumer sa cigarette, c'est qu'elle a peur de quelque chose*", "*Les femmes, c'est toujours les demi-mesures*", "*Les femmes au volant, c'est la lâcheté personnifiée*", "*Les femmes ne veulent jamais faire en huit secondes ce qu'elles veulent bien faire huit jours après*", "*Les français disent toujours que les choses sont pareilles quand elles le sont pas du tout*"¹⁰. Como se puede observar, Godard radicaliza la indistinción que el idioma francés hace entre los verbos “ser” y “estar”, al tiempo que utiliza adverbios excesivos (“nunca”, “siempre”), con lo que provoca una relectura de las frases hechas, fueran o no existentes con antelación.

¹⁰ “Como decía Papá Bugatti, los coches están hechos para rodar, no para arrastrarse”, “Cuando una chica dice que toda va bien y no llega a encender su cigarrillo, es que tiene miedo de algo”, “Las mujeres siempre son medidas intermedias”, “Las mujeres al volante, es la cobardía personificada”, “Las mujeres no quieren nunca hacer en ocho segundos lo que sí quieren hacer ocho días después”, “Los franceses dicen siempre que las cosas son iguales (parecidas) cuando no lo son en absoluto”.

En boca de los personajes tienen lugar también procedimientos retóricos: homofonías ("*Vaut mieux rouiller que dérouiller*"¹¹), reversiones ("*I don't know if I'm unhappy because I'm not free or I'm not free because I'm unhappy*"¹²), repeticiones ("*Hélas, hélas, hélas, j'aime une fille qui...*"¹³), rimas que se producen de forma lineal ("*Tu es belle / Tu es laide*"¹⁴) o intermitente ("*Dis moi quelque chose de gentil*"¹⁵). Resulta interesante comprobar cómo el caso de la reversión cumple una función dual, es decir, ambas opciones coexisten y son formuladas como adiciones y nunca como negaciones por exclusión; su sentido es una doble afirmación contradictoria o bien una doble negación (el universo de la paradoja en el que se inscribe lo contemporáneo).

Por último, hay que resaltar cómo la estimable secuencia con el supuesto novelista Parvulesco no sólo introduce citas sino que se limita a sugerirlas, como acontece cuando un periodista es interrumpido antes de acabar de formular su pregunta: "*A votre avis, que vaut-il mieux, aimer pour vivre ou...*"¹⁶. Hay aquí una referencia directa a la novela de Erich Maria Remarque que fue llevada al cine por Douglas Sirk con una ligera modificación del título. *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) sustituía, de hecho, la palabra *vivir* por *amar*. A partir de este escurridizo juego, interviene otro más privado aún: Jean-Luc Godard hizo una brillante crítica del film en el número 94 de *Cahiers du cinéma*, correspondiente a abril de 1959¹⁷, y en ella se preguntaba: "*¿Es necesario vivir para amar o amar para vivir?*", la frase que en el film que comentamos queda en el aire y que se convierte en la

¹¹ Vale más oxidar que desoxidar.

¹² No sé si soy desgraciada porque no soy libre o no soy libre porque soy desgraciada.

¹³ ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! Amo a una chica que...

¹⁴ Eres hermosa, eres fea.

¹⁵ Dime algo amable (que solicita primero Patricia y más tarde Michel). Esta frase remite con toda evidencia al famoso diálogo de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

¹⁶ En su opinión, ¿qué es mejor, amar para vivir o...

¹⁷ GODARD, JEAN-LUC, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard [tome 1: 1950-1984]*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998. págs. 183-186

máxima: "*C'est parce qu'il faut aimer pour vivre, qu'il faut vivre pour aimer*"¹⁸. Radical intertextualidad, pues, ya que conecta el libro de Remarque, la película de Sirk, la crítica de *Cahiers* y *Al final de la escapada*; la pregunta que Godard se formulaba públicamente en abril de 1959 la responde su propio film en marzo de 1960, momento del estreno.

Pero esta secuencia con *Parvulesco* (no olvidemos que está interpretado por Jean-Pierre Melville, un director de cine muy admirado por Godard) inscribe también en *À bout de souffle* una reflexión sobre el concepto de autoría, al presentar al escritor (y por ende cineasta) como un ser omnisciente que parece tener respuestas verdaderas para todo ("*Les sentiments sont un luxe que peu de femmes peuvent s'offrir*", "*Devenir immortel, puis mourir*"¹⁹) y que se define indirectamente como poseedor de tal certeza ("*Rilke était un grand poète, il avait donc certainement raison*"²⁰). Ni qué decir tiene que esta concepción maximalista del creador artístico –muy cercana a la política de los autores– se ve posteriormente muy matizada por la evolución teórica y práctica de Jean-Luc Godard.

Sirva esta sucesión de elementos metadiscursivos e intertextuales para dejar sentado que el cine de Godard partió siempre de tal base conceptual y su discurso se caracterizó desde un primer momento por el recurso a un amplio bagaje cultural y experiencial que podía –y debía– inscribirse en sus films para suministrar al espectador matices y un plus de sentido que es difícil, por no decir imposible, encontrar en otros cineastas.

Visto desde la actualidad, nos cuesta imaginar por qué caminos seguirá el cine de Godard, pero no cabe duda de que su obra seguirá marcando el futuro como un faro

¹⁸ Es porque es necesario amar para vivir, que hay que vivir para amar.

¹⁹ Los sentimientos son un lujo que pocas mujeres pueden regalarse. Llegar a ser inmortal, después morir.

²⁰ Rilke era un gran poeta, por lo tanto tenía ciertamente razón.

luminoso (al fin y al cabo el cine no es sino una sucesión de luces y sombras) o, mejor, como una estrella que parece resuelta a no extinguirse.

Para profundizar en el estudio de este film de Jean-Luc Godard: GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Guía para ver y analizar "Al final de la escapada"*, Valencia, Nau Llibres / Octaedro, 2005