

El discurso godardiano en *vivre sa vie* (1962)

Santiago Andrés Segura Berrío*

DOI: <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v12n23a7>

Resumen

Se presenta la reflexión producto de investigación del análisis del film *Vivre sa vie* (Godard, 1962) el cual se basó en la propuesta de Jacques Aumont y Michell Marie (1990), en las teorías de Bordwell, Burch y Bergala así como en entrevistas a expertos de cinematografía en la ciudad de Medellín.

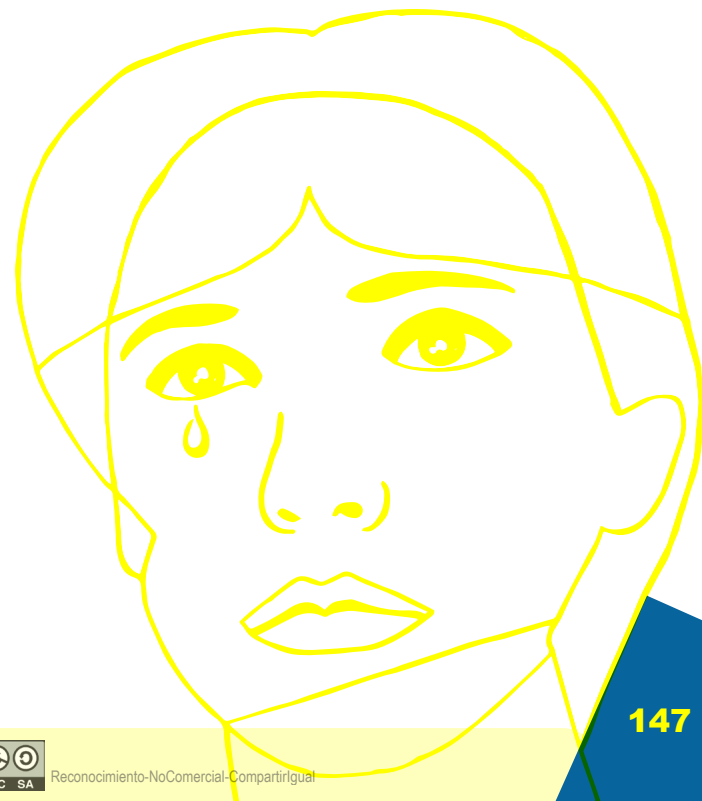
La manera de vivir el cine implica la idea *canónica* del entretenimiento, para Godard, también involucra la capacidad de construir metáforas e ideas para un espectador reflexivo. Éste director propone un modelo desafiante y transgresor con un discurso *collage*, que se constituye en desafío mental para el público. En *Vivre sa vie*, presenta modelos “nuevos” de cinematografía tales como el teatro épico y la narrativa paramétrica, los cuales aportan argumentos renovadores al cine.

Palabras clave: *Vivre sa vie*; lenguaje cinematográfico; Jean-Luc Godard; teatro épico; narrativa paramétrica; canon fílmico hegemónico hollywoodense; narrativa, estética.

Recibido. Febrero 3, 2020

Aceptado. Febrero 18, 2020

* Comunicador y Periodista de la Corporación Universitaria Lasallista. En desarrollo de su plan de estudios orientó sus preferencias formativas hacia el campo de la cinematografía. Su trabajo de grado para optar al título lo realizó con el proyecto de investigación “Transgresiones del canon fílmico hollywoodense en *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard”, el cual fue presentado en el evento institucional Muestra Audiovisual de 2017. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3990-6876> ; e-mail: sasegura@ulasallista.edu.co



The godardian discourse in vivre sa vie (1962)

Santiago Andrés Segura Berrío*

DOI: <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v12n23a7>

Abstract

It is presented the reflection resulting from the analysis of the film *Vivre sa vie* (Godard, 1962) which was based on the proposal of Jacques Aumont and Michell Marie (1990), on the theories of Bordwell, Burch and Bergala as well as on interviews with film experts in the city of Medellín.

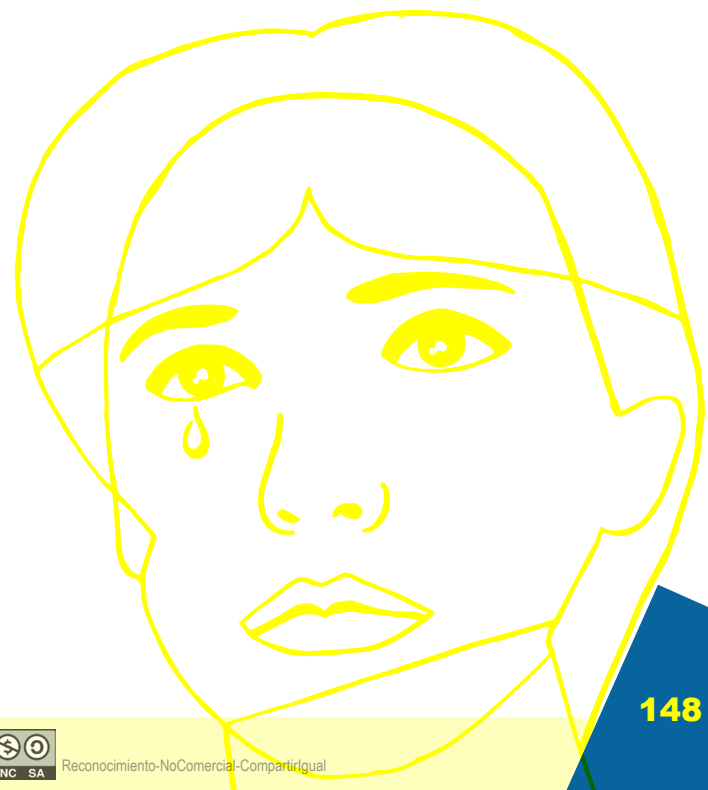
The way of experiencing movies implies the canonical idea of entertainment, for Godard, it also involves the ability to build metaphors and ideas for a reflective viewer. This director proposes a challenging and transgressive model with a collage discourse, which constitutes a mental challenge for the audience. In *Vivre sa vie*, it is presented “new” models of cinematography such as epic theater and parametric narrative, which introduce renovating arguments to cinema.

Keywords: *Vivre sa vie*; cinematographic language; Jean-Luc Godard; epic theater; parametric narrative; Hollywood hegemonic film canon; narrative, aesthetics

Received. February 3, 2020

Accepted. February 18, 2020

*Communicator and Journalist of Corporación Universitaria Lasallista. His research, “Transgressions of the Hollywood film canon in Jean-Luc Godard’s *Vivre sa vie* (1962),” was shown at the institutional event Muestra Audiovisual of 2017. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3990-6876> ; e-mail: sasegura@ulasallista.edu.co



O DISCURSO GODARDIANO EM *VIVRE SA VIE* (1962)

Santiago Andrés Segura Berrío*

DOI: <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v12n23a7>

Resumo

A reflexão é apresentada como resultado da análise do filme *Vivre sa vie* (Godard, 1962) que foi baseado na proposta de Jacques Aumont e Michell Marie (1990), nas teorias de Bordwell, Burch e Bergala, bem como em entrevistas com especialistas em cinema na cidade de Medellín.

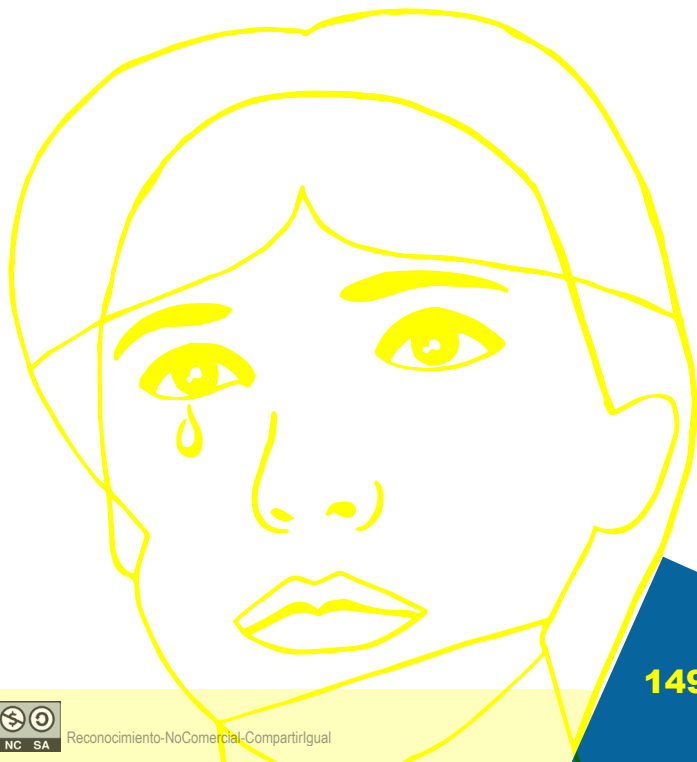
A forma de viver o cinema implica a idéia canônica de entretenimento, para Godard, envolve também a capacidade de construir metáforas e idéias para um espectador reflexivo. Este diretor propõe um modelo desafiador e transgressivo com um discurso de colagem, o que constitui um desafio mental para o público. Em *Vivre sa vie*, ele apresenta “novos” modelos de cinematografia como o teatro épico e a narrativa paramétrica, que trazem novos argumentos renovadores para o cinema.

Palavras chave: *Vivre sa vie*; linguagem cinematográfica; Jean-Luc Godard; teatro épico; narrativa paramétrica; cânone cinematográfico hegemônico de Hollywood; narrativa, estética.

Recebido. Fevereiro 03,202

Aceitado. Fevereiro18,2020

* Comunicador e Jornalista da Corporação Universitária Lasalliana. Sua pesquisa, “Transgressões do cânone do filme de Hollywood em *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard”, foi apresentada no evento institucional Show Audiovisual de 2017. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3990-6876> ; e-mail: sasegura@ulasallista.edu.co



Introducción

Jean-Luc Godard, fue un crítico y director de cine francosuizo, entre sus películas más conocidas están: *À bout de souffle*, (1960) o *Le mépris*, (1963). Godard, comenzó a escribir su nombre en la historia del cine en la revista *Cahiers du cinema* [1], allí surge el movimiento la *Nouvelle Vague* (Baecque, 2004). A Godard se le conoce como transgresor y renovador.

Decidió implementar nuevas formas de expresar relatos y emplear la estética, explorando el cine a modo de cine: un sistema de encadenar imágenes y sonido para consolidar un argumento (Bordwell, 1985).

En general se le definió como *L'enfant terrible* [2], esto es un hombre incómodo que destruye, crea y transforma a lo largo de su obra. Entre las temáticas abordadas por este director están: el amor, la comunicación, el lenguaje, las guerras y las relaciones mercantiles de la sociedad actual. Algunos cineastas han sido influenciados por su obra, como por ejemplo los colombianos Óscar Campo, Jorge Echeverry y Luis Ospina.

Los principios que rigen el lenguaje de la cinematografía godardiana buscan expresar *ideas* por medio de *metáforas* visuales y sonoras. Godard desea transmutar, variar, renovar y refrescar los relatos, en otras palabras: denota la construcción de un *collage* (*teatro épico, narrativa paramétrica*) para consolidar un discurso connotativo en la audiencia. Su principio, y del cual se desprende todo el pensamiento *godardiano*, es el de plantear posibilidades de representar y plasmar las diferentes facetas de la existencia humana con las imágenes y el sonido: no limita los recursos, los expande y yuxtapone sin crear convencionalismos; amplía los paradigmas en la narración y la estética.

“Godard, en otras palabras, plantea la posibilidad, como ningún otro director lo ha hecho, de un uso de la técnica puramente caprichosa o arbitraria” (Bordwell, 1985, pág. 312).

El segundo principio de Godard: es que el film debe ser comprensible. El espectador tiene la tarea de comprender las *metáforas* desde su cognición biográfica; debe interpreta, descifra y crea la historia fraccionada que se le ha expuesto. Este proceso se puede observar en la Ilustración 1, cuya lectura debe hacerse de izquierda a derecha.

Ilustración 1. Proceso de los principios godardianos



Fuente: elaboración propia a partir de La narración en el cine de ficción de Bordwell (1985)

La existencia fílmica, se refiere a la película misma la cual tiene un contenido; un cuerpo que propone unos elementos perceptibles. Lo metafórico, hace referencia a la construcción de significantes [3]. El espectador, es quien debe leer la película, sus significantes, pasar de sujeto-pasivo a sujeto-activo. Éste racionaliza [4] los significantes, les brinda significados [5] (*ideas*). Cuando el espectador no construye *significados* sobre el significante, genera hipótesis y trata de racionalizar hasta alcanzar alguna idea sobre la metáfora. Si el espectador no ha conseguido construir un *significado* sobre el significante, seguirá generando hipótesis y racionalizando hasta alcanzar una idea sobre la metáfora.

1. *Vivre sa vie*

Vivre sa vie, es un film en el que se describe la vida de una mujer dócil e idealista, muy frágil, la cual quería ser actriz de cine pero termina en una tienda de discos. Es una cinta que muestra qué ocurrió, pero no por qué ocurrió. Rechaza la *causalidad* [6]. Muestra lo que es y lo que existe: el presente, lo que ocurre, el “yo” que es transmutado por el contexto. Sin saber por qué, pero se podría intuirse que lo hace por problemas económicos. Ella acaba como prostituta de una red mafiosa, se enamora, y es asesinada en una lucha entre dos mafias (Bordwell, 1985).

Vivre sa vie, es un film que, como comenta Bordwell, habla de “una radiografía del panorama de la prostitución parisina” y sobre la dificultad de la comunicación (Bordwell, 1985, pág. 282).

Imagen 1. Nana en su contexto, intentando sobrevivir trabajando en la prostitución pues sus sueños se ven frustrados.

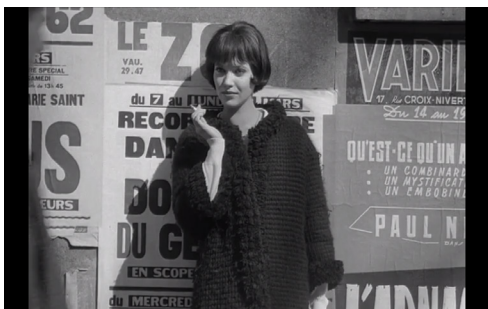


Imagen 2. Nana demuestra la problemática de comunicación, pues es indiferente ante su cliente en el encuentro sexual.



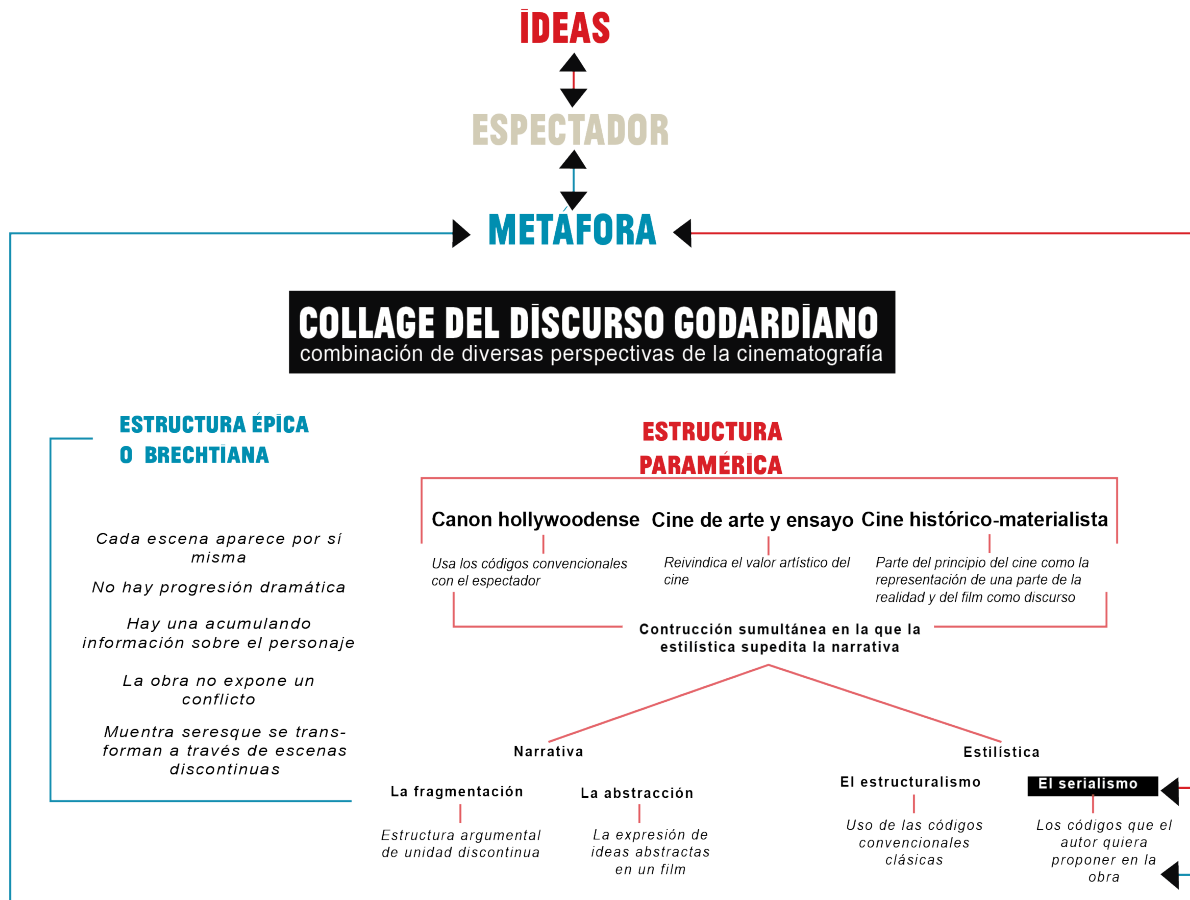
En el film yace una realidad fraccionada, narrada en doce *tableaux* [7], relata la historia de un sujeto fragmentado, que atraviesa por la sociedad francesa decadente de la postguerra. Contiene elementos narrativos y estéticos que renovaron el cine en los años 60. *Vivre sa vie* (Godard, 1962), es un film renovador y refrescante que la convierten en una obra que plantea nuevos componentes.

A continuación, procedemos a desglosar, una por una, las características que subyacen dentro del argumento y dentro de la estilística de *Vivre sa vie*.

1.1 El teatro épico en *Vivre sa vie*

Para Arias (2017), en el modelo narrativo de *Vivre sa vie*, se encuentra la fusión de relatos y de formas argumentales, es decir el *collage* de Godard al narrar. La forma narratológica del film es, como argumenta Javier Villar Bibián: la *estructura teatral épica* o *brechtiana* (Bibian, 2006), la cual busca una relación de empatía con el espectador a través de la interacción entre la puesta en escena y el público, donde se genera un espacio de racionalización del contenido de la obra, o lo que es lo mismo, conciben al sujeto sentado en su butaca como un ser pensante, capaz de generar un discurso frente a lo que acontece en la cámara oscura (Pineda, 2018).

Ilustración 2. Collage del discurso godardiano, el teatro épico y la narrativa paramétrica



Fuente: elaboración propia a partir de toda la bibliografía consultada.

Hallamos una trama desarrollada de manera fragmentada en la que hay una disposición dividida de las *ideas* y *metáforas* que nos narran unas transformaciones en la vida de Nana: sus rupturas amorosas, sus trabajos, su vida, su muerte. Ante estas variaciones en su ambiente cotidiano ella se ve obligada a transmutar. La película no narra un conflicto, relata unos sujetos pasajeros que se (re) envuelven en unas situaciones predeterminadas por las condiciones sociales de la época. El film ofrece una representación de la realidad desde distintas perspectivas en la condición del presente de Nana, en las que se entiende que vive dentro de un contexto que no le favorece.

Al profundizar en el film se encuentra características en su estructura que hacen pensar en las épicas o *brechtiana* [8]:

- “Cada escena aparece por sí misma. No hay progresión dramática, sino que se van acumulando informaciones sobre el personaje y el mundo en el que vive” (Bibian, 2006, pág. 104).
- Dilucidamos una película fraccionada que narra lo acontecido en doce *tableaux*, sin necesidad de un desarrollo cronológico clásico, narradas de manera independiente. *Tableaux* en los que Nana tiene su propio universo, donde se generan momentos con un ritmo ligero, y ella transita por todos estos universos sin necesidad de una relación de causa y efecto que tenga que presenciar el espectador.
- “La obra no expone un conflicto, sino que narra una historia mostrando a seres y cosas en transformación a través de escenas discontinuas” (Bibian, 2006, pág. 104).

1.2 La estructura paramétrica en *Vivre sa vie*:

La construcción estilística y narrativa de *Vivre sa vie*, deviene de la *narrativa paramétrica* [9], según Burch estos son los elementos que hacen parte de la composición de la obra fílmica. Al respecto señala:

“El filme se hace ante todo de imágenes y sonidos; las ideas [10] intervienen más tarde. Existe una relación dialéctica entre los *parámetros* del film, una contradicción en la disposición compuesta, donde cada *parámetro* lo considera una alternativa narrativa que desea comunicar algo más allá de lo específico. (Burch, 1979, pág. 150).

En otras palabras, la estilística genera el argumento. Hay independencia de la estilística hacia la narrativa, donde la primera no debe estar supeditada a la segunda, caso contrario al de Hollywood [11]. Es una estructura que resalta la construcción simultánea de todos los elementos de la obra, dentro de cada encuadre: la fotografía, la composición, el color, el decorado, la iluminación, el sonido, la música y el montaje llegan a tener significantes yuxtapuestos unos con otros, que no reflejan una unidad, pero que cada uno intenta formular una relación de “*código semiótico*” [12] que confiere una interrelación de ellos y constituye un argumento.

Esta estructura es considerada como un *collage* en sí misma, pues recoge elementos del *canon hollywoodense* [13], del *cine de arte y ensayo* [14] y del *cine histórico-materialista soviético* [15]. Por tanto, este concibe dos elementos fundamentales en cuanto a lo narrativo, los cuales trata Bordwell (1985).

- La *fragmentación*, la cual termina consolidando el modelo de estructura argumental y estilística como una unidad discontinua.

Se refiere a los *tableaux* del film que son divididos por intertítulos. Segmentaciones en las que Godard decidió presentar al espectador su film, donde se van forjando en cada uno intra-narrativas que representan diversas facetas de la vida de Nana: sus sentimientos, su relación con los hombres, el trabajo, su vida. Es un relato que no conduce a un final. Una mezcla de fragmentos accidentales que no suceden por el orden causal, donde el espectador es partícipe de ese misterio, va guiando y complementando la lectura del film.

- La *abstracción* (Bordwell, 1985), la expresión de ideas abstractas en un film.

Se puede indicar que *Vivre sa vie*, presenta diferentes abstracciones - las metáforas que expresan el *lenguaje cinematográfico* puede abordar construcciones argumentales como medio de representación de *ideas* abstractas y complejas de expresar-. Esto se aprecia a través del símil

entre Nana y Juana de Arco; Godard muestra la identificación entre ambas al hacer uso del cine dentro del cine (ver imágenes 3 y 4). Presenta el personaje, y nos narra su condena social por su condición de mujer en una estructura de intercambio mercantil de los cuerpos.

Imagen 3. Nana ve La Passion de Jeanne d'Arc en el cine. **Imagen 4.** Nana reacciona a La Passion de Jeanne d'Arc en el cine.

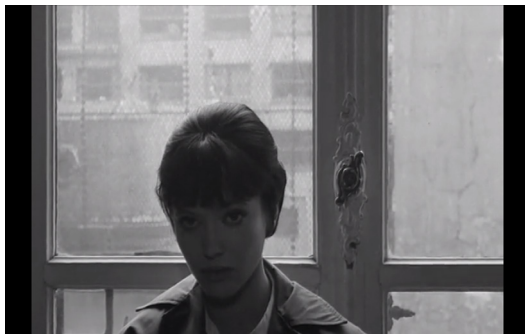


Además de las características que nos propone Bordwell para entender el componente narrativo, también nos ofrece un par de categorías para la parte estilística.

- El *estructuralismo* [16], se refiere al uso de las estructuras convencionales o clásicas: el uso del *canon filmico hollywoodense*.

En el *estructuralismo*, la composición estética de la obra o el manejo del *lenguaje cinematográfico*, se basa en una *estructura clásica o hollywoodense*, para que la obra sea comprensible y haya un código común. Lo podemos ver en las imágenes 5 y 6, en las que hay uso del *campo contra campo* [17] clásico, evidenciando el elemento estructuralista.

Imagen 5. Nana indagada por la policía en campo contra campo canónico. **Imagen 6.** El policía interroga a Nana en campo contra campo.



Ante la propuesta del *estructuralismo*, surge en cadena como reacción a éste: el *serialismo*, del cual se desprenden los códigos que el autor quiera proponer en la obra.

En *Vivre sa vie* (ver imagen 7) se observa cuando Raoul le ofrece a Nana trabajar con él. Pero también se encuentran significantes en los elementos del encuadre.

Imagen 7.









Primero, Nana durante el film, expresa la necesidad de comunicarse sin tener que hablar y entre más se habla, más se está mintiendo. Segundo, en la imagen apreciamos esta *metáfora* visual, a esta idea que es expresada recurrentemente en lenguaje articulado. ¿Cuál es la *metáfora*? Al ver el encuadre, se recuerda a la idea de la “estructura de la comunicación”: emisor, mensaje y receptor. Nana en ese plano con ese gesto de “hablar sin hablar” con Raoul, queda convencida de él y accede a ser su prostituta, atada a su *idea* de la necesidad de comunicarse sin palabras; y le creyó a Raoul, porque justamente no le dijo nada en ese momento.




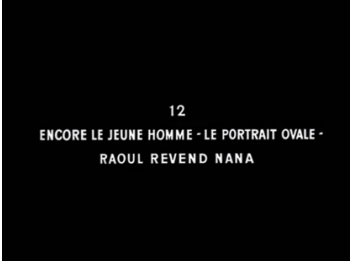

Se puede observar en la Tabla N1, el desarrollo de éste como un ciclo continuo entre el film y el espectador en el que se espera se generen *metáforas* que permitan racionalizar *ideas*. La propuesta es “*pensar entre imágenes*”. Deviene entonces una ineludible necesidad de ejemplificar cada uno de los elementos *serialistas* del film.



Tabla 1.

Análisis de los elementos serialistas del film

Concepto estético	Imagen a analizar	Su uso en el film	Descripción de la imagen	Objetivo del elemento estético
Composición		La disposición de Nana en el espacio fílmico corre a cargo de un orden predeterminado. Su lugar en el <i>cuadro</i> y aquello que la rodea está previsto conforme a una necesidad de narrar la sensación de insatisfacción de Nana con su entorno.	Ubicamos a Nana en el borde inferior del plano, dándole la espalda a la relación sexual que acontece tras de sí, evidencia la función semiótica que Godard nos quiere expresar de Nana en este momento del film: la soledad y la sensación de no pertenencia al lugar que la rodea, en un momento en el que se pregunta si es feliz o no	Reflejar las emociones y su relación con el contexto y las situaciones que le acontecen.

<p>Plano</p> 	<p>Los primeros planos son los más recurrentes pues tienen a tener una carga semiótica menor, pero más contundente. Parte de una estética minimalista[18].</p>	<p>Conversación entre Nana y Paul que demuestra la "imposibilidad de comunicación" de los personajes que han terminado una relación, donde se muestran los protagonistas de espaldas al público y se rompe con el canónico campo contra campo</p>	<p>Hay una búsqueda por ocultarle la mayor cantidad de elementos al público. Se omite información al espectador, el cual debe reflexionar y generar hipótesis sobre aquello que se le oculta.</p>
<p>Ángulo</p> 	<p>Se usa para mostrar al personaje inferior, superior o al mismo nivel que los demás actores en la trama.</p>	<p>Observamos una relación angular inferior entre la cámara y la posición de Nana, en la que se muestra a Raoul intimidante frente a ella. En una escena donde él le propone ser su proxeneta. Ella con una actitud de sumisión frente a la propuesta económica que le hace.</p>	<p>Muestra las relaciones de Nana con los demás sujetos de la película y crear un vínculo empático entre el espectador y los sentimientos de Nana.</p>
<p>Movimiento de cámara</p> 	<p>Están al servicio semiótico de narrar la idea del film: la incapacidad de comunicación</p>	<p>Nana y el periodista conversan y el <i>travelling</i>[19] nos deja visible a un personaje y al otro lo ocultan mientras mantienen una conversación</p>	<p>Plasmar la necesidad renuente de darnos a entender.</p>
<p>Iluminación</p> 	<p>Separa a Nana del entorno con el uso de la luz, o, mejor dicho, con la carencia de esta.</p>	<p>En las posturas iniciales de Nana frente a la cámara se evidencia que Godard nos quiere hacer partícipes de su vida, mostrándonos los diferentes matices o perspectivas de la realidad de Nana</p>	<p>Denotar la insatisfacción y la sensación de no pertenecer a ese contexto que la rodea</p>
<p>Decorado</p> 	<p>Uso plenamente narrativo en el que los elementos en el encuadre conllevan a <i>significantes</i></p>	<p>Encuentro de Nana con su primer cliente y Godard hace uso de un elemento dentro del campo fílmico para evidenciar las inseguridades que tiene Nana: la cortina. Pues Nana entra a la habitación del hotel y lo primero que hace es cerrar la cortina</p>	<p>Hacer partícipe del campo fílmico elementos que narren más allá de lo evidente</p>

<p>Sonido diegético</p>		<p>Lo sonoro se confabula o se yuxtapone con la imagen para mostrar el "truco" del cine</p>	<p>Nana está en un café fumando, mientras se genera un tiroteo. La imagen y el sonido se confabulan, cuando Godard decide frenar los fotogramas según el sonido de los disparos</p>	<p>Ruptura con la <i>realidad diegética</i>[20] del espacio fílmico y nos muestra una reflexión sobre el cine, el cual está construido de fotogramas en movimiento</p>
<p>Sonido extradiegético</p>		<p>Se genera con un leitmotiv que surge cada vez que interiorizamos en las emociones de Nana</p>	<p>Se hace uso de la música para plasmar la belleza y la fragilidad de su personaje Nana. Con tonos tristes y melancólicos de un violín</p>	<p>Retratar el mundo interior de Nana</p>
<p>Montaje</p>		<p>Un cúmulo de fotogramas que retratan una realidad discontinua que muestra varias facetas en presente de la vida de Nana y que no tienen cohesión en causalidad.</p>	<p>Nana abraza a Luigi tibiamente, expresando su amor por él, al ser el único hombre que nunca pronunció una palabra contra ella, recordando que para Nana el amor verdadero se representa en no tener que hablar, porque para ella no hablar significa no mentir. La acción se repite tres veces.</p>	<p>Permite metáforas visuales y sonoras con un montaje sin restricciones por <i>realidad diegética</i>.</p>
<p>Intertítulos</p>		<p>Aparecen para fragmentarnos la película y abrirnos un universo que Nana habitará.</p>	<p>Surgen entre negros silenciosos o con la melancólica canción que le ronda la vida de Nana. Mientras nos dan un recuento de lo que ocurrirá dentro del espacio fílmico.</p>	<p>Romper con la cronología y la idea de unidad. Favorece la racionalidad del espectador.</p>
<p>Superficies reflectivas</p>		<p>Expande los mismos campos del encuadre, nos muestra aquello que se nos oculta, nos muestra otra realidad a la que podemos acceder</p>	<p>Luigi se baja del auto, la recepcionista está en su trabajo y Nana se dirige a acompañar a Luigi. Tres acciones que ni de verdad ocurren, solo ocurrieron en un vidrio. Una mismísima referencia al cine. Y su función principal es decirnos "en este cuadro hay más de lo que aparenta ser"</p>	<p>Hacer que la ilusión metafísica del cine se expanda</p>

<p>Referencias a la política</p>		<p>Contexto de la sociedad francesa que se estaba preparando para Mayo del 68 [21]: el arte debe ser político</p>	<p>Un estencil de G.A.R. (<i>Groupe d'action et de résistance</i>) quienes luchaban contra los imperialistas en la Guerra de Argelia. Desde los comienzos de su carrera, ya implementaba su militancia activista referente a la Guerra de Argelia y las fuerzas imperialistas imponiéndose a naciones que estaban bajo su yugo</p>	<p>Denunciar y luchar por aquellas causas que considera justas</p>
<p>Citas-Homenajes</p>		<p>Hacer una referencia a su amigo Truffaut, con el poster de su película <i>Jules et Jim</i></p>	<p>Nana va en el carro con Raoul, y en cámara subjetiva mira la cartelera de cine y ve que presentan <i>Jules et Jim</i></p>	<p>Homenaje a Truffaut, ya que eran grandes amigos, pero las ideas los distanciaron y nunca los reconciliaron</p>

Fuente: Elaboración de autor a partir de la bibliografía consultada.

Conclusiones

Godard que conocía a la perfección el funcionamiento la construcción narrativa y estética del *canon filmico hegemónico hollywoodense*, que se basa en es un sistema de convenciones o códigos comunes entre el espectador y el film, plantea otras lecturas desde éste, construidas a partir del teatro épico y con la estructura paramétrica.

Cuando la normativa impone un modelo hegemónico que dictamina que el cine es el medio para contar el argumento; debe haber un atrevimiento racional que confronte ese pensamiento, para desde allí, llegar a argüir que, en realidad, el cine es el fin mismo del argumento. Aquí aparece la transgresión. *Vivre sa vie*, construye con este “truck”, el *teatro épico* y la *narrativa paramétrica*, pero con un aire fresco y renovador del cine. En tal sentido la importancia de Jean-Luc Godard como un transgresor que modernizó las narrativas y las historia. Él comenzó a pensar diferente: ambicionó pensar como un *enfant terrible*.

Como lo señala la literatura, aunque los modelos del vivir el cine contienen la idea *canónica* del entretenimiento, Godard, y muchos otros personajes, sabían que éste tiene capacidad para más. Como señala Piaget (2009) Godard observó que ¡el cine es más que entretenimiento!, y decidió usarlo como medio discursivo para expresar metáforas y construir ideas. Comprendió que el cine no sólo estaba para entretener y que había espectadores que tampoco estaba para seguir en esa ingesta. Entendió que los espectadores pueden pensar, a través de estímulos y reaccionar ante estos. Así, con este modelo desafiante y transgresor, percibió que a través de su *collage: estructura del teatro épico, estructura paramétrica: clasicismo hollywoodense, cine arte y ensayo* y el *cine histórico-materialista*; la *paramétrica narrativa*: fragmentación y abstracción; *paramétrica estilística*: estructuralismo y serialismo, representaba un desafío para la construcción mental del público. También podría hacer eso que quería: expresar metáforas y construir ideas para un espectador reflexivo.

Si desde la producción cinematográfica se sigue tratando al espectador como un ser digestivo, de pensamiento pasivo, como lo hace *Hollywood*, se continuará promoviendo modelos de pensamiento limitados, alienadores discursivamente hablando. Es hora de comenzar a ampliar los saberes, a trascender paradigmas, a ser democráticos con los conocimientos, a no marginar ideas por el “utilitarismo”. Se comprende -lo cual no significa que sea aceptable- que se busque un cine pensado desde lo mercantil. Es el momento de darle a este nuevo tipo de construcciones narrativas y estilísticas un lugar en la formación de los nuevos cineastas. Es necesario y pertinente, producir contenidos que hagan pensar a la sociedad, que se motive el pensamiento activo; de allí que incluir a Godard, y su obra en el aula podría ser un pretexto para alentar el cuestionamiento, el debate, la generación de hipótesis y en sí la construcción de nuevas miradas.

Referencias

- Arias, M. F. (7 de Diciembre de 2017). Canon filmico hegemónico hollywoodense. (S. A. Berrío, Entrevistador)
- Aumont, J., Bergala, A., Michel, M., & Vernet, M. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós comunicación.
- Baecque, A. D. (2004). *Una cinefilia a contracorriente: La Nouvelle Vague Y El Gusto Por el cine Americano*. Barcelona: Paidós Colección.
- Bibian, D. J. (26 de Junio de 2006). Análisis intertextual del film “Vivir su vida”. Madrid.
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones PaidósIbérica, S.A.
- Bordwell, D. (1996). *La narración canónica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Burch, N. (1979). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Burch, N. (4 de 12 de 1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: CÁTEDRA. Obtenido de <http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/burch-el-tragaluz-del-infinito-publi.pdf.pdf>
- Churion, R. (5 de Septiembre de 2005). *Análisis comparativos entre los estilos de dirección cinematográfica de la Nouvelle Vague y Hollywood*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- David Bordwell, K. T. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- GIL, M. M. (25 de Agosto de 2001). *Wollheim: «No entiendo cómo se aplica el minimalismo a la arquitectura o la moda»*. Obtenido de HEMEROTECA : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2001/abc/Cultura/wollheim-no-entiendo-como-se-aplica-el-minimalismo-a-la-arquitectura-o-la-moda_42270.html
- Godard, J.-L. (Dirección). (1960). *À bout de souffle* [Película].
- Godard, J.-L. (Dirección). (1962). *Vivre sa vie* [Película].
- Godard, J.-L. (Dirección). (1963). *Le mépris* [Película].
- Habermas, J. (1994). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jacques Aumont, M. M., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: PAIDOS IBERICA.
- Joly, M. (2005). El enfoque semiológico. En M. Joly, *La imagen fija* (págs. 17-47). Buenos Aires: LA MARCA.

- Llosa, M. V. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Editorial alfaguara.
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia . (2017). *Propuesta de documento de discusión para la formulación de lineamientos sobre pertinencia en la educación superior colombiana*. Bogotá.
- Ministerio de Educación, C. y. (Dirección). (2002). *Amar el cine* [Película].
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicoanálisis del cine*. Madrid: Siglo XXI de España Editoriales, S.A.
- Olaskoaga, A. (2015). *El mercado del cine en EEUU octubre 2015*. Los Ángeles: Estudios de Mercado.
- Piaget, J. (2009). *La psicología de la inteligencia*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Pineda, C. M. (19 de Enero de 2018). Canon fílmico hegemónico hollywoodense. (S. A. Berío, Entrevistador)
- Roland, B. (1971). Elementos de semiología. En B. Roland, *Elementos de semiologia* (pág. 9). Madrid: Comunicación Serie B.
- Sampieri, Fernandez, & Batista. (2006). *Metodología de investigación*. Ciudad de México: MCGRAW-HILL.
- Sirk, D. (Dirección). (1955). *All that Heaven Allows* [Película].
- Sorini, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós Iberica .
- Truffaut, F. (Dirección). (1961). *Jules et Jim* [Película].
- Wilder, B. (Dirección). (1959). *Some Like It Hot* [Película].
- Wilder, B. (Dirección). (1960). *The Apartment* [Película].

Notas

- [1]Revista icónica de crítica cinematográfica.
- [2]Término francés para referirse a alguien transgresor y revolucionario en el arte.
- [3]Significante, corresponde a los elementos tangibles o materiales. (Joly, 2005)
- [4]Se utiliza el término “racionaliza” en el sentido de “noúmeno”, porque el espectador ya ha pasado por todo el proceso de semiosis que implica el elemento emocional de descifrar el signo y significante “noema”, el principio de una Idea (Habermas, 1994).
- [5]Significado, corresponde a los elementos no tangibles o que suscita a los conceptos; no a la materia. (Joly, 2005)
- [6]Relación de causa y efecto del *canon fílmico hollywoodense*, en la que un suceso no pasa por que sí, ocurre porque hay una cadena de eventos que la generan. (Bordwell, La narración canónica, 1996)
- [7]Se refiere a “pinturas”, en francés. Y es la forma en la que Godard divide *Vivre sa vie*.
- [8]Bertolt Brech, dramaturgo alemán que formuló la *teoría dialéctica en el teatro*. Su arte se caracterizaba por una confrontación entre el actor y el espectador, en una atmósfera en la que le planteaba al público un escenario satírico, donde se burlaba de la ilusión de “realidad” contradictoria que quería formar el teatro del entretenimiento en el espectador. Su teatro se encausa en hacer partícipe al público de la obra. (Pineda, 2018)
- [9]Término usado por Bordwell, retomado de Bruch (Burch, Praxis del cine, 1979) quien se refiere únicamente a *parámetros*.
- [10]El término “ideas” se refiere a “noúmeno”, como un proceso del espectador.

[11] En la narrativa del *clasicismo hollywoodense*, la *narrativa aristotélica*, la estilística en dependencia por la narrativa. (Bordwell, La narración canónica, 1996)

[12] Convencionalismo de signos entre el espectador y la película. (Arias, 2017)

[13] El cine de Hollywood “se ha consolidado como hegemónico y es en consecuencia el que más ha calado en el imaginario colectivo global, estableciendo los cánones del lenguaje audiovisual, la estética visual y acaparando las carteleras alrededor del globo” (Olaskoaga, 2015, pág. 8).

[14] Movimiento cinematográfico que buscaba reivindicar el valor artístico del cine. (Bordwell, La narración en el cine de ficción, 1985)

[15] Movimiento cinematográfico generado en la Unión Soviética que ratificó la idea del cine como un discurso de una parte de la realidad que siempre iba tener una intención propagandística. (Aumont, Bergala, Michel, & Vernet, 2008)

[16] El término es extraído de la corriente del pensamiento estructuralista, o lo que es lo mismo al análisis de las estructuras. Según Barthes, “se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación” (Roland, 1971, pág. 9).

[17] Elemento *hollywoodense* de la construcción fotográfica de los planos que busca mantener la continuidad en el relato mientras los personajes expresan su diálogo, si es que entre los personajes hay una interacción comunicativa.

[18] Al preguntarle por el minimalismo al filósofo Richard Wollheim, él responde: utilicé el término “arte minimalista” para definir obras diferentes, pero con algo en común: habían trastocado poco la superficie pictórica, eran más bien cuadros monocromáticos. Había mucha complejidad en el cuadro, al reagrupar elementos encontrados no necesariamente en la naturaleza, sino como resultado de un proceso industrial. Son obras de segundo orden, con un papel semididáctico que nos hace pensar sobre lo que es el arte. Cuando vamos a un museo, deberíamos pensar que estamos en un entorno en el que tenemos enfrente obras de arte y punto, dejando atrás cuestiones filosóficas. (GIL, 2001)

[19] Una toma que registra en movimiento. La cámara permanece fija y se desplaza por un móvil sobre el que está ubicada, registrando aquello que está dentro de su campo (Mity, 2002).

[20] La película del *cine canónico de Hollywood* es una búsqueda permanente por la *realidad diegética* o verosímil donde se plasme algún episodio de la vida humana de manera cinematográfica, representando la “realidad” lo más exacta que se pueda desde el contexto social de la época con la identidad social, normas morales y verdades absolutas por donde los personajes deben cruzar para cumplir sus objetivos y motivaciones (Bordwell, La narración canónica, 1996). A su vez, esta ha sido usada como discurso para alienación a través del entretenimiento, “modelo clásico (...) para desinformar y adormecer a las masas populares” (Burch, El tragaluz del infinito, 1987, pág. 16). Y también ha sido implantada como medio propagandístico para instituir un modelo hegemónico desde capitalismo, la moral, los estereotipos, arquetipos, prototipos, ideales y valores de la sociedad estadounidense en occidente (Pineda, 2018).

[21] Reconocido movimiento social por frases como “Prohibido prohibir”, Mayo del 68, hizo parte de las marchas estudiantiles y reaccionarias a los gobiernos militares que se impusieron durante la época posterior a la Segunda Guerra Mundial. Fue un movimiento gestado en París que desencadenó una serie de protestas impulsadas por estudiantes de izquierda contra las sociedades dictatoriales y de consumo. (Llosa, 2012) Godard participó activamente, parte de esta militancia la desarrolló en *La cause du peuple*, gaceta maoísta que cuestionaba el orden político de la época.

Para citar este artículo

Segura, S. (2020). **El discurso godardiano en *Vivre Sa Vie* (1962)** . *Revista Luciérnaga Comunicación*. Vol.12 Núm. 23. Pp 147-161. <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v12n23a7>

Ojs. <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/issue/archive>

Link. <https://www.politecnicojic.edu.co/index.php/revista-luciernaga>